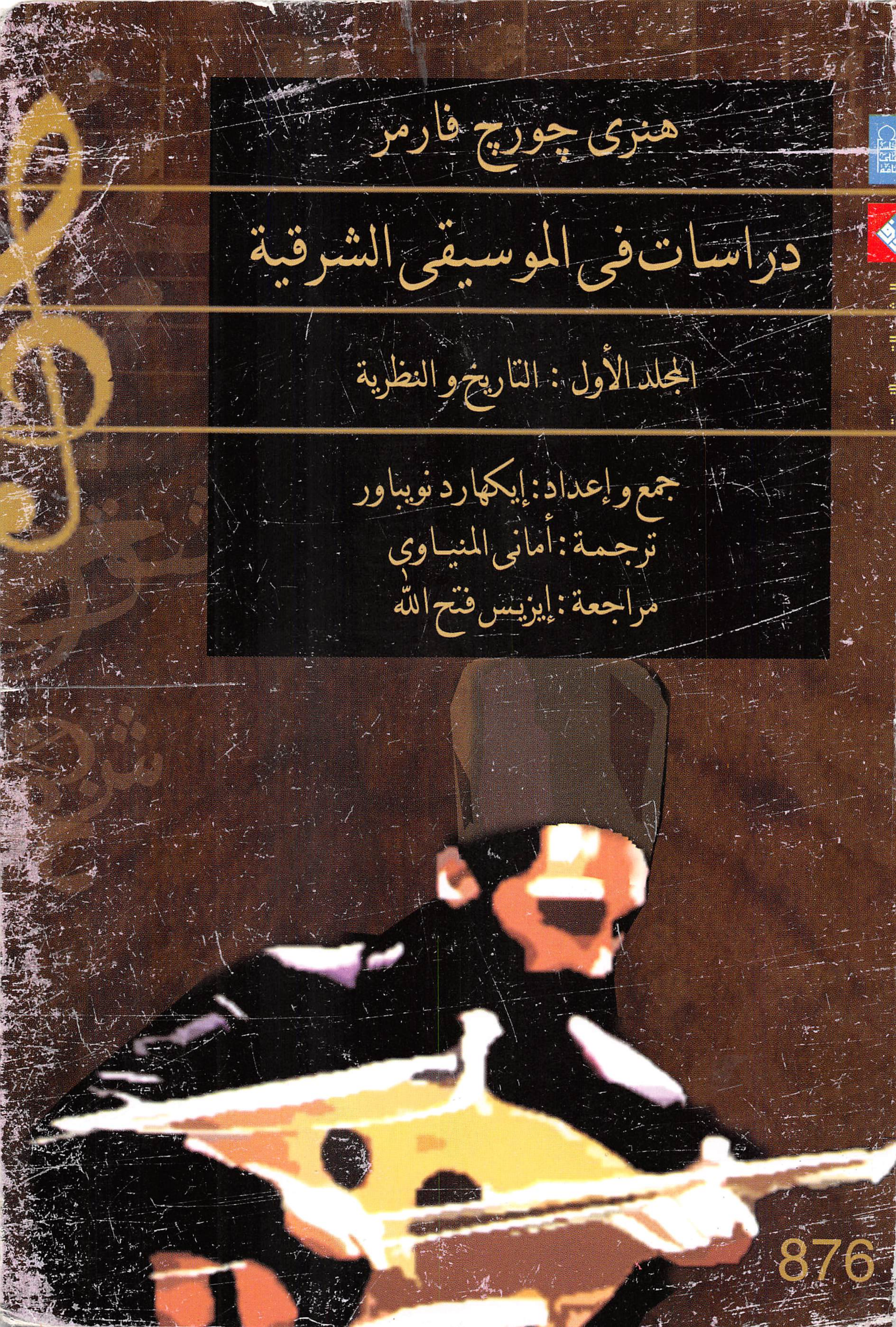


هنرى چورچ فارمر
دراسات فى الموسيقى الشرقية
المجلد الأول : التاريخ و النظرية
جمع وإعداد: إيكهارد نويباور
ترجمة: أمانى المنياوي
مراجعة: إيزيس فتح الله
876

لما كانت الموسيقى من أكثر فنون المعارف الإنسانية غموضا وعناء لمن يتصدى لدراستها جاء هذا الكتاب الذى نقدمه للمكتبة العربية لما له من الأهمية للمشتغلين بالفنون الموسيقية، حيث جمع بين دفتيه الجوانب التاريخية والنظرية والعملية للموسيقى الشرقية، فقد أمضى كاتبه سنوات عديدة فى البحث والترحال وتمكن من اقتفاء أثر عديد من المراجع والمخطوطات. وهذا الكتاب يجمع أعمالا للباحث الذى كان له دور الريادة فى بحث تاريخ الموسيقى العربية خلال النصف الأول من القرن الحالى.

الغلاف: عمرو الكفراوى

المشروع القومى للترجمة

# دراسات فى الموسيقى الشرقية

## المجلد الأول : التاريخ والنظرية

تـــألـــيـــف : هنرى جورج فارمر

جمع وإعداد : ايكهـــارد نويبـــاور

ترجـــمـــة : أمـــانى المنيـــاوى

مـــراجـــعـــة : إيزيس فـــتح الله




٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٨٧٦
- دراسات فى الموسيقى الشرقية (المجلد الأول)
- هنرى چورج فارمر
- إيكهارد نويباور
- أمانى المنياوى
- إيزيس فتح الله
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

Studies in Oriental Music

I

By : Henry George Farmer



شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

# المحتويات


تقديم ........................................ 9

مقدمة الناشر ........................................ 11

**أ) الغناء والمغنون وعروض عامة**

الموسيقى : الجوهرة النفيسة . ترجمة من كتاب العقد الفريد

لابن عبد ربه الأندلسى ........................................ 21

المغنون فى العصر الذهبى للإسلام ........................................ 41

ترجمة إنجليزية قديمة لقسم من نص عربى فى الموسيقى ........................ 61

الغناء والمغنون فى " ألف ليلة وليلة " ........................................ 71

قضية السماع فى التراث الإسلامى ........................................ 119

فصل الموسيقى العربية من كتاب " التراث الإسلامى " ........................ 147

**ب) قضية تأثير الموسيقى العربية فى الغرب**

أدلة على تأثير العرب فى نظرية الموسيقى الأوروبية ........................ 327

تأثير الموسيقى العربية ، استناداً إلى مصادر عربية ........................ 347

تأثير الموسيقى الشرقية ومقطعات عبرية فى الموسيقى من مكتشفات الجنيزة 388

الطابع الشرقى فى الموسيقى العربية ........................................ 418

تخمين فى أصل ومعنى كلمة Conductus ........................................ 427

الإلهام والموسيقى ........................................ 431

## ج ) مخطوطات ونصوص


المخطـــوطات العـربيـــة فى الموسـيـقى المحـفـوظـــة فى مكتبـــة بودليان

فهرس تحليلى مصور ........................................ 439

بعض المخطوطات التى استنبط مؤلفها ........................................ 455

" الأشباح " . بحث فى بيانات بيبليوجرافية ........................................ 459

كتب عربية فـــى الموسيقى مـــن القـــرن العاشر الميلادى ، كما وردت فـى

كتـاب الفهرست لابن النديم ........................................ 477

نظرية الموسيقى عند الإغريق ، من مصادر عربية ........................................ 493

فى علم الخواص عند قدماء الإغريق ........................................ 501

المقامات الإيرانية الساسانية ........................................ 508

المقامات العربية القديمة ........................................ 513

تسديات الأصوات فى كتاب الأغانى الكبير لأبى الفرج الأصفهانى ......... 521

الكندى : فى خواص الإيقاع والألوان والعطور ........................................ 535

علم الموسيقى فى كتاب مفاتيح العلوم للخوارزمى ........................................ 547

مؤلفات الفارابى اللاتينية العربية فى الموسيقى ........................................ 555

تبعية اليهود للمؤلفات العربية فى الموسيقى ........................................ 601

مؤلفون فى الموسيقى يهود ، من القرون الوسطى ........................................ 609

ابن ميمون : فى سماع الموسيقى ، من كتابه Responsa ........................................ 619

سعيد بن يوسف الفيومى : فى تأثير الموسيقى ........................................ 643

### د) الوضع الراهن


مؤتمر الموسيقى العربية فى القاهرة ، ١٩٣٢ م ................................ 763

التقرير العام عن أعمال لجنة التاريخ والمخطوطات ............................ 769

عرض تاريخى موجز عن السلم الموسيقى العربى ............................ 781

ترجمة لكلمة الدكتور هنرى فارمر التى ألقاها فى الجلسة الختامية للمؤتمر

أرباع الأصوات وتأثير الموسيقى العربية فى إفريقيا ........................ 795

# تقديم

لما كانت الموسيقى من أكثر فنون المعارف الإنسانية غموضًا وعناءً لمن يتصدى لدراستها إذًا جاء هذا الكتاب الذى نقدمه للمكتبة العربية لما له من الأهمية للمشتغلين بالفنون الموسيقية ، حيث جمع بين دفتيه الجوانب التاريخية والنظرية والعملية للموسيقى الشرقية ، فقد أمضى كاتبه سنوات عديدة فى البحث والترحال ، تمكن من اقتفاء أثر عديد من المراجع والمخطوطات . ومن جانبنا فقد ضمنا الكتاب كل ما أمكننا الحصول عليه من النصوص العربية الأصلية التى ذكرها الكاتب ، فجاء الكتاب موسوعى التأليف ، وطيد الصلة بالتوثيق والتدقيق .

وما زاد مشقة هذا العمل وجود كثير من النصوص بلغات غير اللغة الإنجليزية ولا يفوتنا هنا أن نتقدم بخالص الشكر والتقدير لكل من ساهم فى الترجمات اللاتينية والفرنسية والعبرية والإسبانية التى وردت به .

وقد آثرنا ترجمة هذه الموسوعة ترجمة أمينة ، ولا يعنينا ما تكبدناه من عناء ومشقة قدر عنايتنا أن تكون فى متناول القارئ العربى (العام والمتخصص) على حد سواء لتنير الطريق أمام كل مجتهد فى طلب العلم والمعرفة ، وتفتح الباب لعدد من الأبحاث والدراسات والمناقشات العلمية .

والله ولى التوفيق ،،،

# مقدمة الناشر

إن هذين المجلدين(*) من سلسلة إعادة الطبع ، التى ينشرها المعهد ، يجمعان أعمالاً للباحث الذى كان له دور الريادة فى بحث تاريخ الموسيقى العربية خلال النصف الأول من القرن الماضى .

لقد بدأ هنرى چورچ فارمر المولود فى ١٧ / ١ / ١٨٨٢ م فى بر ( أيرلندا ) نشاطه الموسيقى بالعزف على آلات مختلفة والتلحين وإدارة الچوقات الموسيقية ، حيث أنشأ سنة ١٩١١ م " الأوركسترا الأيرلندية " فى لندن و " أوركسترا جلاسكو السيمفونية " سنة ١٩١٨ م التى ظل مديراً لها حتى سنة ١٩٤١ م ، كما كان كذلك مديراً لأوركسترا المسرح Empire Theatre فى جلاسكو.

لقد شرع فارمر فى دراسة الموسيقى الشرقية والكتابة عنها قبل أن ينهى دراسته فى مجال الدراسات الشرقية بجامعة جلاسكو بفترة طويلة ( M . A . سنة ١٩٢٣م ثم Ph . D . وتلتها D. Litt . ) فتضمنت نشرته الإنجليزية لكتاب ف . سلڤادور دانيل ( F . Salvador-Daniel ) فى الموسيقى العربية ( ١٩١٥ م ) مساهمات بقلمه .

وبوصفه متخصصاً ، لا فى موسيقى الشرق الأوسط فحسب ، بل فى الموسيقى العسكرية أيضاً والموسيقى الإسكتلندية ، فقد حاز فارمر على منح متعددة وحظى بجوائز أكاديمية . وانتهى نشاطه الفعال المثمر بوفاته فى ٣٠ / ١٢ / ١٩٦٥ م فى لو بإسكتلندا ، مكتبته الخاصة وكذلك تركته التأليفية محفوظة فى مكتبة جامعة جلاسكو حيث عمل فيها من ١٩٥١ م إلى سبتمبر ١٩٦٥ م .

(*) قام المترجم بترجمة المجلد الأول فقط

إن شهرته العالمية بأنه أكبر متخصص فى الموسيقى العربية فى زمنه ترجع إلى مؤلفه المتقن الرائع " تاريخ الموسيقى العربية " ( ١٩٢٩ م ) ، الذى تبعه بعد زمن قصير ب " حقائق تاريخية عن أثر الموسيقى العربية " ( ١٩٣٠ م ) ، أى التأثير العربى على الموسيقى الأوروبية فى القرون الوسطى ، وعلى نظرية الموسيقى ، وهو كتاب بالغ الأهمية . أما اشتغاله بمخطوطات المكتبات وبالمراجع البيليوجرافية ، فقد كان من ثمراته كتاب " مصادر الموسيقى العربية ( ١٩٣٩ م ) الذى ما زال فى طبعته الثانية الموسعة ( ١٩٦٥ ) مصدراً لا غنى عنه للباحثين .

وأخيراً فقد صدر بعد وفاته مجلد ضخم مصور فى تاريخ الموسيقى الشرقية (١٩٦٦ م) باللغة الألمانية .

إن أعمال فارمر العديدة الأخرى الأصغر حجماً فى تاريخ الموسيقى الشرقية - معظمها فى الموسيقى العربية - منشورة فى دوريات أو طبعات خاصة أو مجاميع يصعب الوصول إليها على الباحثين المهتمين المتزايد عددهم . فالمأمول أن يكون فى جمع معظم هذه الأعمال فى هذه النشرة هنا دعم وتسهيل للبحث فى المستقبل .

إن المواد مقسومة إلى مجموعتين من المواضيع تقع كل منها فى مجلد . ففى المجلد الأول دراسات فى تاريخ الموسيقى ونظريتها ، بما فيها من مقالات تتعلق بمسألة التأثير الموسيقى . وهذا المجلد يتكون من أربعة أجزاء مرتبة مقالاتها - طالما كان ذلك مناسبًا - بحسب التوالى الزمنى .

فى الجزء الأول ترجمات من (العقد الفريد) و (ألف ليلة وليلة) تتعلق بالحياة الموسيقية والموسيقيين ، إلى جانب ترجمة إنجليزية مبكرة وبالغة الأهمية لنص عربى من العصر العباسى مجهول مؤلفه وجده فارمر فى مجموعة خاصة ، كما يحتوى أيضا على ثلاث دراسات تاريخية عن الموسيقى العربية مستخرجة من "التراث الإسلامى" (١٩٣٠م)، و" تاريخ أوكسفورد الجديد للموسيقى " ( ١٩٥٧ م ) و " تاريخ الفلسفة الإسلامية " (١٩٦٦ م) . إن هذه الدراسات تظهر ذلك النمو المدهش لمعارف فارمر

بمرور الزمن ابتداء بالدراسة الأولى ذات الأفق المحدود جغرافياً وتاريخيًا ومنتهياً إلى مؤلفه الأخير الغزير المادة ذى الأسلوب المركز المحكم .

أما الجزء الثانى فمخصص لبعض كتابات فارمر الأولى فى قضية التأثير الموسيقى العربى على أوروبا فى القرون الوسطى . لقد أدى مقالاه اللذان ألفهما سنة ١٩٢٥ م إلى نقد كل من كاثلين شليزنجر ، وأتو أورشبرنج . ورداً على النقد الأول فقد ألف فارمر كتابه الضخم " حقائق تاريخية عن أثر الموسيقى العربية " . فلم يظهر أى تقويم جوهرى لهذا الكتاب ، كما أن بعض الأحكام المسبقة لم تسمح بظهور أى حكم معقول بشأنه . ولم يجر أى بحث أكثر موضوعية لهذه القضية إلا فى السنوات الأخيرة فكان من نتيجته أن ذكرى هنرى چورچ فارمر ستظل مرتبطة بإصراره الأكيد على الفكرة المحقة بأن الغرب مدين للشرق فى مجال الموسيقى بأكثر مما هو مقبول عموماً . والجزء الثالث يعالج بعض المخطوطات . ثم يلى ذلك ترجمات لمقالات عربية فى نظرية الموسيقى ودراسات لمحتوياتها . ومن بين هذه الدراسات " مؤلفات الفارابى العربية اللاتينية فى الموسيقى " التى يجدر أن تقرأ سوية مع أطروحة أويجن بايشرت (Eugen Beichert) (١٩٣١م ) .

حينما عقد مؤتمر الموسيقى العربية المعروف سنة ١٩٣٢ م فى القاهرة قام فارمر بتمثيل بريطانيا العظمى فيه ، كما انتخب رئيسًا للجنة المخطوطات والتاريخ ، لقد جمعنا ما تم طباعته من مساهماته فى هذا المؤتمر فى الجزء الرابع من المجلد الأول ، أما القسم الأكبر منها المكتوب على الآلة الكاتبة فلا يزال محفوظاً فى مكتبة جامعة جلاسكو .

يضم المجلد الثانى من نشرتنا هذه مؤلفات فى الآلات الموسيقية تبدأ بمجموعات ثلاث كان المؤلف نفسه قد جمعها ونقحها فى السنوات (١٩٣١) م و (١٩٣٩) م و (١٩٥٣) م بتنقيحه مقالات سابقة من تأليفه ، تليها دراسات مرتبة بحسب التسلسل التاريخى لموضوعاتها بينما خصص القسم الأخير لآلات الموسيقى العسكرية ، ولمسألة تأثير الموسيقى الشرقية على الموسيقى الأوروبية العسكرية .

يسرني الإعراب هنا عن امتناني للسيدة شيلا هيوجز (Sheila Hughes) حفيدة هنري چورچ فارمر لموافقتها على إعادة الطبع ، وللسيدة شيلا م. كريك Sheila M . Craik) موظفة مكتبة جامعة جلاسكو لما تفضلت به من المشورة . كما أعرب عن شكرى لجميع دور النشر والمؤسسات التى تفضلت بالسماح بإعادة طبع هذه الدراسات .

**إكهارد نويباور**

**فرانكفورت**

**أغسطس ١٩٨٦م / المحرم ١٤٠٧هـ**

## إسهامات فارمر هى :-

(1) The Music and Musical Instruments of the Arab with Introduction on How to Appreciate Arab Music, by Francesco Salvador-Daniel . London , New York , 1915

Memoir of, (Francesco Salvador-Daniel ( 8pp.1-36 )

Preface ( pp.37-39 ) , Notes on Arab Music and Musical Instruments ( pp. 167-220 ) , Bibliography ( pp. 261 -263)

لقد ترك ملاحظة بخط يده على الصفحة (١٦٧) من نسخته الخاصة يقول فيها إن مقاله .......... Notes "ليس له أى قيمة إطلاقًا . لأنى لم أكن أعرف شيئًا من اللغة العربية قبل سنة ١٩١٥ م وحتى ١٩١٩ م" .

(2) The Rise and Development of Military Music , London , 1912 .

(3) A History of Music in Scotland . London , 1947 .

(٤) للبيانات البيوغرافية انظر المقدمة الإنجليزية .

(5) A History of Arabian Music to the x111th century London , 1929 .

ترجمتان عربيتان بعنوان " تاريخ الموسيقى العربية " لحسين نصار وعبد العزيز الأهوانى . القاهرة (١٩٥٦) م . وكذلك لجورجيس فتح الله المحامى . بيروت ، بدون تاريخ .

(6) Historical Facts for the Arabian Musical Influence . London , 1930 .

(7)The Sources of Arabian Music: Bibliography of Arabic Mss . which deal with the Theory , Practice and History of Arabian Music.

In : Records of the Glasgow Bibliographical Society 13. 1939 , pp. 1 -97

(8) The Sources of Arabian Music . An Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts which deal with the Theory , Practice , and History of Arabian Music from the Eighth to the Seventeenth century . Leiden , 1965 .

ترجمة عربية بعنوان "مصادر الموسيقى العربية" لحسين نصار، القاهرة ١٩٥٧ م.

(9) Musikgeschichte in Bildern . Ed . Heinrich Besseler und Max Schneider , Bd . III : Musik des Mittelalters und der Renaissance , Lieferung 2 : Islam von Henry George Farmer . Leipzig , 1966 .

(10) The Question of an Arabian Influence on Musical Theory. In : Musica Standard , N . S . 25 . 1925 , pp. 148-150 ; Is European Musical Theory Indebted to the Arabs ? Reply to " the Arabian Influence on Musical Theory " by H . G . Farmer . London , 1925; The Greek Foundations of the Theory of Music . In: Musical Standard , N . S . 27 . 1926 , pp . 23 - 24 , 44 - 46 , 62 - 63 , 96 - 98 , 109 - 110 , 134 - 136 , 162 - 164 , 177 - 178 , 197 - 198 , 208 - 209 , N . S . 28 . 1927 , pp . 31 - 32 , 44 - 45 .

(11) Um die Frage nach dem arabischen bzw . maurischen EinfluB auf die abendlandische Musik des Mittelalters . In : Zeltschrift fur Musikwissenschaft 16 . 1934, pp. 129-141,355-357

( 12 ) Eva Ruth Perkuhn :Die Theorien zum arabischen EinfluB auf die europaische Musik des des Mittelalters . Walldorf , 1976 .

(١٣) نشرة الكتاب المقدمة هنا وهى عبارة عن صيغة موسعة لأربعة مقالات سابقة وهى :-

- The Influence of Al-Farabi's " Ihsa' al-'ulum" ( de scientiis ) on the writers on Music in western Europe . In : JRAS 1932 , pp. 561- 592 .

Afurther Arabic-Latin writing on Music In : JRAS 1933 , pp.307-322

The " Ihsa'al-'ulum . In : JRAS 1933 , pp . 906 - 909 .

Who was the Author of the " Liber introductorius in artem logicae demonstrationis " ? In : JRAS 1934 , pp . 553-556.

( 14 ) Die wissenschaft der musik bei al-Farabi . Regensburg 1931 .

(١٥) بالنسبة لمقالات فارمر فى الموسيقى الشرقية والتى كتبها لموسوعات أوروبية ، أنظر المقدمة الإنجليزية .

## مهداة إلى

**دكتور فريتز كيركو**

٢

صـ

أستاذ اللغة العربية السابق بجامعة بون

﴿هَلْ جَزَاءُ الإحْسَانِ إلاَّ الإحْسَانُ﴾ (*)

(*) سورة الرحمن الآية (٦٠)

# مقدمة

## " خذ الكتاب من عنوانه "

**مثل شعبى عربى**

| ٥ |
|---|
| صـ |

جاء اقتباس هذا المثل ؛ لأنه يعبر عما جاء فى كتاب ( العقد الفريد ) ، حيث رمز إلى الموسيقى بالجوهرة وأسماها ( الجوهرة النفيسة ) .

ولقد ظهر هذا العمل لأول مرة فى جريدة الجمعية الملكية الأسيوية (١٩٤١ م ، ٢) .

وأود أن أعبر عن امتنانى لمجلس الجمعية للسماح لى بإعادة طبعه فى صورته الحالية ، وأخص بالشكر (د. فريتز كرنكو – Fritz Krenkow)، (د. چيمس روبسون – James Robson) لمراجعة النص ولكافة المساعدة .

كما أعبر عن خالص تقديرى للمكتبات الأمريكية والأوروبية ، لتقديمها العون لى ، فى مجموعتى عن الكتاب الشرقيين للموسيقى ، وهذا ما يوضح المعنى من المثل الشعبى الذى كتبته فى مقدمة كتابى ( دراسة فى الآلات الموسيقية الشرقية ) عام ( ١٩٣٩ م ) ، وهو " زامر الحى ما يطرب " .

**هنرى چورج فارمر**

بيرسدن – اسكتلندا

عام (١٩٤٢) م

## الموسيقى - الجوهرة النفيسة/الغزالى. إحياء علوم الدين

يعد الجدل الطويل بين فقهاء المسلمين حول أدب السماع ، وعلى نحو أدق السماع الموسيقى هو أكثر ما فى الأدب الجدلى العربى تشويقًا ، وقد تناولته العديد من كتب وتراجم ثلاثة من أشهر الجدليين العرب ، وهم :-

ابن أبى الدنيا ( ت - ٨٩٤ م ) ، الغزالى ( ت - ١١١١ م ) وأخوه مجد الدين ( ت - ١١٢٦ م ) بالإضافة إلى المؤلف الفارسى الهجويرى ( ت - ١٠٧٢ م ) ، والفيلسوف اليهودى ميمونيدس ( ت ١٢٠٤ م ) ، وقد نشرت كتبهم باللغة الإنجليزية .

ويرمز عنوان كتاب ابن أبى الدنيا ( ذم الملاهى ) إلى تحريم الموسيقى ، لارتباطها بالمقامرين والسكارى والزنا والملذات المحرمة .

وعلى النقيض من هذا ، تأتى مساهمة الغزالى فى الموضوع ذاته بكتابه ( إحياء علوم الدين ) ، ومساهمة أخاه مجد الدين فى كتابه ( بوارق الإلماع ) ، ففى كتاباتهم دفاع عن السماع من وجهة النظر الصوفية ، التى تنادى بأن السماع يفضى إلى النشوة الدينية من خلال الوصول إلى الحقيقة المطلقة ، وهناك أيضا كتاب آخرون ممن تبنوا المعنى الذهبى فى هذا الجدل ، وعبروا عن وجهة نظر دنيوية ومألوفة فى موضوع السماع .

ومنذ أن تحدث ابن خرداذبه ( ت - ٩١٢ م ) عما كتب فى موضوع حياة السماع ، وكان كتابه الأول الذى تناول هذا الموضوع ، وهو كتاب (أدب السماع) ، وذلك على الرغم من وجود مؤيدين كثيرين لهذه المدرسة (المعنى الذهبى للسماع) ، لم تحفظ أى من هذه الكتب ، إلا أن من أوائل الكتاب الذين تناولوا المعنى الذهبى للسماع ، ممن وصلت كتبهم إلينا أبو

عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه - المعروف بابن عبد ربه (٨٦٠- ٩٤٠م وقد اشتمل كتابه (العقد الفريد) على دفاعه عن قضية السماع ، وقد أوردناه بأكمله ، بالإضافة إلى باقى فصول الموسيقى التى جاءت الكتاب بنفسه .

ويشتمل (العقد الفريد) على خمسة وعشرين كتابًا ، سمى الكتاب الأوسط الذى يقع فى منتصف الكتب (الوسيط) ، بينما سميت الأجزاء على كلا الجانبين بنفس الاسم ، أى الجوهرة الأولى ، ثم التالية لها بالثانية تمييزًا لها . ولهذا جاء اسم الكتاب الخاص بالسماع (كتاب الياقوتة الثانية).

وطبقًا لما كتبه الكتاب العرب ، فإن الياقوت وعلى نحو أدق الياقوت الأحمر الرمانى ، يعتبر من أغلى الجواهر ، لذلك شبهت به الموسيقى بما لها من تأثير مبهج على النفس ، وهذا ما حدا بى إلى استخدام عنوان (الجوهرة النفيسة) لما سبق كتابته .

٣
ص
٩

وعلى الرغم من أن جوهرة ابن عبد ربه تحتوى على أربعة عشر فصلاً، إلا أننى لم أتناول سوى أربعة منها فقط ، وتضم :- أصل الغناء ومصادره ، الصوت الحسن ، اختلاف آراء الناس فى الغناء ، وأخبار المغنين .

وتتنوع الفصول الباقية بين الثناء على العود والغناء بالشعر ، وتأثير السماع على المستمعين ، ونوادر موسيقية لعبد الله بن جعفر ، وابن أبى عتيق ، وعنان ، والدلفاء ....... إلخ .

## ترجمة ( ١ )

## فى علم الغناء واختلاف الناس فيه

## ( ص ١٧٦ )

نحن قائلون بعون الله وإذنه فى علم الغناء واختلاف الناس فيه ، ومن كرهه ولأى وجه كرهه ، ومن استحسنه ولأى وجه استُحسن .

وكرهنا أن يكون كتابنا هذا بعد اشتماله على فنون الآداب والحكم والنوادر والأمثال ، عطلاً من هذه الصناعة التى هى مراد السمع ، ومرتع النفس ، وربيع القلب ، ومجال الهوى ، ومسلاة الكئيب ، وأنس الوحيد ، وزاد الراكب ، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذه بمجامع النفس.

| ٤ |
|---|
| صـ |
| ١٠ |

قال أبو سعيد بن مسلم ( ت - ٧٨٥ م ) قلت لقيس بن يزيد بن دأب ( ت - ٧٨٧ م ) :- قد أخذت من كل شئ بطرف غير شئ واحد ، فلا أدرى ما صنعت فيه ؟ فقال : لعلك تريد الغناء ؟ قلت: أجل . قال : أما إنك لو شهدتنى وأنا أترنم بشعر كثير عزة حيث يقول : -

وما مر من يوم على كيومها      وإن عظمت أيام أخرى وجلت

لأسترنك نكتك ، قال : قلت: أتقول لى هذا ؟ قال : أى والله وللمهدى (ت - ٧٨٥ م) أمير المؤمنين كنت أقوله .

( ٢ )

## أصل الغناء ومعدنه

( ص ١٨٦ )

قال أبو المنذر هشام بن الكلبى ( ت - ٨١٩ م ) : الغناء على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج . فأما النصب فغناء الركبان والقينات . وأما السناد فالثقيل الترجيع الكثير النغمات . وأما الهزج فالخفيف كله ، وهو الذى يثير القلوب ويهيج الحليم . وإنما كان أصل الغناء ومعدنه فى أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشيًا ، وهى المدينة والطائف وخيبر ووادى القرى ودومة الجندل واليمامة ، وهذه القرى مجامع أسواق العرب .

| ٥ |
| --- |
| ص ١١ |

وقيل إن أول من صنع العود لامك ابن متشولح بن محاويل بن عباد بن أخنوخ بن قابيل بن آدم ، وبكى به على ولده . ويقال : إن صانعه بطليموس صاحب كتاب الموسيقى ، وهو كتاب اللحون الثمانية .

وكان أول من غنى فى العرب قينتان لعاد ، يقال لهما الجرادتان ، ومن غنائهما :-

ألا يا قيل ويحك قم فهينم  لعل الله يصبحنا غماما

وإنما غنتا بهذا حين حبس عنهما المطر. وكانت العرب تسمى القينة الكرينة، والعود الكران . والمزهر أيضًا هو العود، وهو البربط، وكان أول من غنى فى الإسلام الغناء الرقيق طويس، وقد علم ابن سريج ، والدلال ، ونومة الضحى، وكان يكنى أبا عبد النعيم، ومن غنائه وهو أول صوت غنى به فى الإسلام :-

قد برانى الشوق حتى  كدت من شوقى أذوب

( ٣ )

| ٦ |
| --- |
| ص ١٢ |

## فضل الصوت الحسن

( ص ١٧٧ )

قال بعض أهل التفسير فى قول الله تبارك وتعالى : ( يزيد فى الخلق ما يشاء) : ويقول أحد المعلقين إنه الصوت الحسن الذى يهبه للخلق . وقال النبى صلى الله عليه وسلم لأبى موسى الأشعرى (ت - ٦٦٢ / ٣م) ، لما أعجبه حسن صوته : لقد أوتيت مزماراً من مزامير داود.

وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن يسرى فى الجسم ويجرى فى العروق ، فيصفو له الدم ، ويرتاح له القلب ، وتهش له النفس ، وتهتز الجوارح، وتخف الحركات . ومن ذلك كرهوا للطفل أن ينوم على أثر البكاء حتى يرقص ويطرب .

وقالت ليلى الأخيلية ( ت – ٧٠٧ م ) للحجاج ابن يوسف الثقفى حين سألها عن ولدها ، وأعجبه ما رأى من شبابه : إنى والله ما حملته سهوا ، ولا وضعته يتنًا ، ولا أرضعته غيلاً ، ولا أنمته تيقًا . يعنى لم أنومه مستوحشًا باكيًا . وقولها : " ما حملته سهوا " . تعنى فى بقايا الحيض . ويقال : حملت المرأة وضعًا وتضعًا ، إذا حملت فى استقبال الحيض . وقولها " ولا وضعته يتنا " تعنى منكسًا . وقولها : " ولا أرضعته غيلاً " تعنى لبنًا فاسدًا .

٧
صـ
١٣

وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، واستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس ، وحن إليه الروح . ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضًا.

ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور فى أبدانهم ترنموا بالألحان فاستراحت لها أنفسهم ، وليس من أحد- كائنًا من كان- إلا وهو يطرب من صوت نفسه ، ويعجبه طنين رأسه ، ولو لم يكن من فضل الصوت، إلا أنه ليس فى الأرض لذة تكتسب من مأكل أو ملبس أو مشرب أو نكاح أو صيد ، إلا وفيها معاناة على البدن وتعب على الجوارح ، ما خلا السماع ، فإنه لا معاناة فيه على البدن ولا تعب على الجوارح .

وقد يتوصل بالألحان الحسان إلى خير الدنيا والآخرة . فمن ذلك أنها تبعث على مكارم الأخلاق من اصطناع المعروف ، وصلة الأرحام ، والذب عن الأعراض ، والتجاوز عن الذنوب . وقد يبكى الرجل بها على خطيئته ، ويرقق القلب من قسوته ، ويتذكر نعيم الملكوت ويمثله فى ضميره .

وكان أبو يوسف القاضى يعقوب بن إبراهيم ( ت – ٧٦٥ م ) ربما حضر مجلس الرشيد ( ت – ٨٠٩ م ) وفيه الغناء ، فيجعل مكان السرور به بكاء ، كأنه يتذكر به نعيم الآخرة .

٨
صـ
١٤

وقال أحمد بن أبى داود ( ت - ٨٥٤ م ) : إنى كنت لأسمع الغناء من مخارق ( ت - ٨٤٥ م ) عند المعتصم ( ت - ٨٤٢ م ) فيقع على البكاء ، حتى إن البهائم لتحن إلى الصوت الحسن وتعرف فضله.

وقال أبو عمر كلثوم العتابى (ت ٨٢٣ / ٤ م) وذكر رجلاً فقال: والله إن جليسه لطيب عشرته لأطرب من الإبل على الحداء ، والنحل على الغناء .

وكان صاحب الفلاحات ( القرن التاسع الميلادى ) يقول بأن النحل أطرب الحيوان كله إلى الغناء ، وأن أفراخها لا تستنزل بمثل الزجل والصوت الحسن ، قال الراجز : -

والطير قد يسوقه للموت          إصغاؤه إلى حنين الصوت

وبعد : فهل خلق الله شيئًا أوقع بالقلوب ، وأشد اختلاسًا للعقول من الصوت الحسن ، لا سيما إذا كان من وجه حسن ، كما قال الشاعر :-

رب سماع حسن          سمعته من حسنِ

مقرب من فرح          مبعد من حزنٍ

لا فارقانى أبداً          فى صحة من بدنى

وهل على الأرض عديد مستطار الفؤاد يغنى بقول جرير بن الخطفى (ت ٧٢٨ / ٩ م) :-

قل للجبان إذا تأخر سرجه          هل أنت من شرك المنية ناجى

| ٩ |
|---|
| صـ |
| ١٥ |

إلا ثاب إليه روحه ، وقوى قلبه؟. أم هل على الأرض بخيل قد تقفعت أطرافه لؤماً ؟

ثم غنى بقول حاتم الطائى ( القرن السادس ) :-

يرى البخيل سبيل المال واحدة          إن الجواد يرى فى ماله سبلا

إلا انبسطت أنامله ، ورشحت أطرافه ؟ أم هل على الأرض غريب نازح الدار بعيد المحل يغنى بشعر على بن الجهم ( ت - ٨٦٣ م ) .

يا وحشتا للغريب فى البلد النـــــــازح ماذا بنفسه صنعا

فارق أحبابه فما انتفعوا        بالعيش من بعده ولا انتفعا

يقـول فى نأيه وغربتـه        عدل من الله كل ما صنعا

إلا انقطعت كبده حنينًا إلى وطنه وتشوقًا إلى سكنه ؟.

( ٤ )

## اختلاف الناس فى الغناء

اختلف الناس فى الغناء ، فأجازه عامة أهل الحجاز ، وكرهه عامة أهل العراق . فمن حجة من أجازه أن أصله الشعر الذى أمر النبى صلى الله عليه وسلم به ، وحض عليه ، وندب أصحابه إليه ، وتجند به على المشركين . فقال لحسان ابن ثابت - (ت ٦٧٤ م ) شن الغاره على بنى عبد مناف ، فو الله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام فى غلس الظلام .

١٠ صـ ١٦

وهو ديوان العرب، ومقيد أحكامها، والشاهد على مكارمها. وأكثر شعر حسان بن ثابت يغنى به .

قال فرج بن سلام العباس بن فرج : حدثنى الرياشى (ت - ٨٧٤ م) عن الأصمعى ( ت - ٨٣١ م ) قال : شهد حسان بن ثابت مأدبة لرجل من الأنصار ، وقد كف بصره ، ومعه ابنه عبد الرحمن ، فكلما قدم شئ من الطعام قال حسان لابنه (عبد الرحمن): أطعام يد أم طعام يدين ؟ فيقول له: طعام يد . حتى قدم الشواء . فقال له : هذا طعام يدين . فقبض الشيخ يده. فلما رفع الطعام اندفعت قينة لهم تغنى بشعر حسان :-

انظر خليلى بباب جلق هل تبصر دون البلقاء من أحد

جمال شعثاء قد هبطن من المحبس بين الكثبان فالسند

قال : فجعل حسان يبكى ، وجعل عبد الرحمن يومى إلى القينة أن ترده .

قال الأصمعى : فلا أدرى ما الذى أعجب عبد الرحمن من بكاء أبيه .

وقالت عائشة( ت - ٦٧٨ م ) رضى الله عنها : علموا أولادكم الشعر تعذب ألسنتهم .

| ١١ |
|---|
| ص |
| ١٧ |

وأردف النبى صلى الله عليه وسلم الشريد ، فاستنشده من شعر أمية بن أبى الصلت( ت - ٦٣٠م ) فأنشده مائة قافية وهو يقول : هيه ، استحسانًا لها .

فلما أعياهم القدح فى الشعر والقول فيه ، قالوا : الشعر حسن، ولا نرى أن يؤخذ بلحن حسن . وأجازوا ذلك [أى اللحن ] فى القرآن وفى الأذان . فإن كانت الألحان مكروهة ، فالقرآن والأذان أحق بالتنزيه عنه . وإن كانت غير مكروهة فالشعر أحوج إليها [الألحان] لإقامة الوزن وإخراجه عن حد الخبر . وما الفرق بين أن ينشد الرجل :

* أتعرف رسمًا كاطراد المذانب *

مترسلاً ، أو يرفع بها صوته مرتجلاً . وإنما جعلت العرب الشعر موزونًا لمد الصوت فيه والدندنة . ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور .

واحتجوا فى إباحة الغناء واستحسانه بقول النبى صلى الله عليه وسلم لعائشة : أهديتم الفتاة إلى بعلها ؟ قالت: نعم. قال: وبعثتم معها من يغنى ؟

قالت لا ، قال : أو ما علمتم أن الأنصار قوم يعجبهم الغزل ؟ ألا بعثتم معها من يقول : -

| | |
|---|---|
| أتيناكم أتيناكم | نحييكم نحييكم |
| ولولا الحبة السمرا | ء لم نحلل بواديكم |

١٢ صـ ١٨

واحتجوا بحديث عبد الله بن عبد الله بن أويس ( ت ٧٨٣ / ٤ م ) ، ابن عم مالك بن أنس ، وكان من أفضل رجال الزهرى قال : مر النبى صلى الله عليه وسلم بجارية فى ظل فارع وهى تغنى :

| | |
|---|---|
| هل على ويحكم | إن لهوت من حرج |

فقال النبى صلى الله عليه وسلم: لا حرج إن شاء الله . والذى لا ينكره أكثر الناس غناء النصب ، وهو غناء الركبان .

حدث عبد الله بن المبارك (ت - ٧٩٧ / ٨م) عن أسامة بن زيد ، عن زيد بن أسلم ، عن أبيه ، عن عبد الله بن عمر (ت - ٦٩٣ م) عن أبيه، قال: مر بنا عمر بن الخطاب ( ت ٦٤٤ م ) وأنا وعاصم بن عمر بن الخطاب نغنى غناء النصب ، فقال أعيدا على . فأعدنا عليه . فقال : أنتما كحمارى العبادى ، وقيل له : أى حماريك شر ؟ قال [مشيراً لكل منهما] : هذا ثم هذا .

١٣ صـ ١٩

وسمع أنس بن مالك ( ت - ٧١١ /١٢م ) أخاه البراء بن مالك يغنى ، فقال : ما هذا ؟ قال : أبيات عربية أنصبها نصباً .

ومن حديث الحمانى (ت-٨٤٢/٣م) عن حماد بن زيد (ت-٧٩٥/٦م) عن سليمان بن يسار قال : رأيت سعد بن أبى وقاص ( ت - ٦٧٠ / ٧ م ) فى منزل بين مكة والمدينة قد ألقى له مصلى ، فاستلقى عليه ووضع إحدى رجليه على الأخرى وهو يتغنى . فقلت : سبحان الله أبا إسحاق ، أتفعل مثل هذا وأنت محرم ؟ فقال : يا بن أخى ، وهل تسمعنى أقول هجراً ؟ .

ومن حديث المفضل عن قرة بن خالد ( ت - ٧٧٢ م ) بن عبد الله بن يحيى ، قال : قال عمر بن الخطاب للنابغة الجعدى ( ٦٨٠ - ٦٩٢ م ) : أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من هناتك . فأسمعه كلمة له . قال : وإنك لقائلها ؟ قال : نعم . قال لطالما غنيت بها خلف جمال الخطاب .

وعن عاصم ابن عمر عن ابن جريح ( ت - ٧٦٧ م ) قال : سألت عطاء بن أبى رباح ( ت - ٧٣٢ م ) عن قراءة القرآن على ألحان الغناء والحداء . قال : وما بأس ذلك يا بن أخى ؟

| ١٤ |
|---|
| ص |
| ٢٠ |

قال : وحدث عبيد بن عمير [ أبو القاسم ] الليثى أن داود النبى عليه السلام كانت له معزفة يضرب بها إذا قرأ الزبور ، لتجتمع عليه الجن والإنس والطير ، فيبكى ويبكى من حوله . وأهل الكتاب يجدون هذا فى كتبهم .

ومن حجة من كره الغناء أن قال : إنه ينفر القلوب ، ويستفز العقول ، ويستخف الحليم ، ويبعث على اللهو ، ويحض على الطرب ، وهو باطل فى أصله .

وتأولوا فى ذلك قول الله عز وجل : (ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزوا) وأخطأوا فى التأويل . إنما نزلت هذه الآية فى قوم كانوا يشترون الكتب من أخبار السمر والأحاديث القديمة ويضاهون بها القرآن ، ويقولون إنها أفضل منه . وليس من سمع الغناء يتخذ آيات الله هزواً . وأعدل الوجوه فى هذا أن يكون سبيله سبيل الشعر ، فحسنه حسن وقبيحه قبيح .

وقد حدث إبراهيم بن المنذر الحزامى ( ت - ٨٥٠ / ١ م ) أن ابن جامع السهمى ( ت - ٨٠٣ م) قدم مكة بمال كثير ، ففرقه فى ضعفاء أهلها ، فقال سفيان بن عيينة ( ت - ٨١٤ م ) : بلغنى أن هذا السهمى قدم

بمال كثير . قالوا : نعم .قال : فعلام يعطى ؟ قالوا : يغنى الملوك فيعطونه .
قال : وبأى شئ يغنيهم ؟ قالوا : بالشعر . قال : فكيف يقول ؟ فقال له فتى
من تلاميذه : يقول : -

١٥
صـ
٢١

أطوف بالبيت مع من يطوف وأرفـع مـن مئزرى المسبـل

قال : بارك الله عليه ، ما أحسن ما قال ! قال : ثم ماذا ؟ قال : -

وأسجـد بالليـل حتى الصباح وأتلو مـن المحـكم المـنزل

قال : وأحسن أيضا ، أحسن الله إليه ، ثم ماذا ؟ قال : -

عسى فارج الهم عـن يوسف يسخـر لى ربـة المحمـل

قال : أمسك أمسك . أفسد آخرًا ما أصلح أولا .

ألا ترى سفيان بن عيينة رحمة الله حسن الحسن من قوله وقبح القبيح.

وكره الغناء قوم على طريق الزهد فى الدنيا ولذاتها ، كما كره بعضهم الملاذ ولبس العباء ، وكره الحوارى وأكل الكشكار، وترك البر وأكل الشعير ، لا على طريق التحريم ، فإن ذلك وجه حسن ومذهب جميل .

١٦
صـ
٢٢

فإنما الحلال ما أحل الله والحرام ما حرم الله . يقول الله تعالى : (ولا تقولوا لما تصف ألسنتكم الكذب هذا حلال وهذا حرام لتفتروا على الله الكذب . إن الذين يفترون على الله الكذب لا يفلحون)

وقد يكون الرجل أيضا جاهلاً بالغناء أو متجاهلاً به ، فلا يأمر به ولا ينكره . قال رجل للحسن البصرى ( ت - ٧٢٨ م ) : ما تقول فى الغناء يا أبا سعيد؟ قال: نعم العون على طاعة الله! يصل الرجل به رحمه، ويواسى به صديقه . قال الرجل: ليس عن هذا أسألك . قال : وعم سألتنى ؟ قال : أن يغنى الرجل. قال: وكيف يغنى؟ فجعل الرجل يلوى شدقيه وينفخ منخريه.
قال الحسن : والله يا بن أخى ، ما ظننت أن عاقلاً يفعل هذا بنفسه أبدًا .

وإنما أنكر عليه الحسن تشويه وجهه وتعويج فمه ، وإن كان أنكر الغناء فإنما هو من طريق أهل العراق ، وقد ذكرنا أنهم يكرهونه .

قال إسحاق بن عمارة : حدثني أبو المفلس عن أبي الحارث ، قال : اختلف في الغناء عند محمد بن إبراهيم والي مكة ، فأرسل إلى ابن جريج وإلى عمرو بن عبيد ( ت - ٧٦٢م) فأتياه فسألهما .

١٧
صـ
٢٣

فقال ابن جريج: لا بأس به، شهدت عطاء بن أبي رباح في ختان ولده ، وعنده ابن سريج المغني ( ٧٢٦ م ) ، فكان إذا غنى لم يقل له : اسكت ، وإذا سكت لم يقل له : غن ، وإذا لحن رد عليه وقال عمرو بن عبيد : أليس الله يقول : ( ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد ) . فأيهما يكتب الغناء ؟ الذي عن اليمين أو الذي عن الشمال ؟ فقال ابن جريج : لا يكتبه واحد منهما ، لأنه لغو كحديث الناس فيما بينهم ، من أخبار جاهليتهم وتناشد أشعارهم .

وقال إسحاق بن عمار : وحدثني إبراهيم بن سعد الزهري ( ت -٨٠١م ) ، قال : قال لي أبو يوسف [يوسف بن إبراهيم] القاضي : ما أعجب أمركم يا أهل المدينة في هذه الأغاني! ما منكم من شريف ولا دنئ يتحاشى عنها . قال : فغضبت وقلت : قاتلكم الله يا أهل العراق ! ما أوضح جهلكم وأبعد من السداد رأيكم ! متى رأيت أحداً سمع الغناء فظهر منه ما يظهر من سفهائكم هؤلاء الذين يشربون المسكر ، فيترك أحدهم صلاته ، ويطلق امرأته ، ويقذف المحصنة من جاراته ، ويكفر بربه ، فأين هذا من هذا؟ من اختار شعراً جيداً له جرماً حسناً فردده عليه ، فأطربه وأبهجه ، فعفا عن الجرائم ، وأعطى الرغائب . فقال أبو يوسف : قطعتني ، ولم يجر جواباً .

| ١٨ |
| --- |
| صـــ |
| ٢٤ |

قال إسحاق بن عمار : وحدثنى إبراهيم بن سعد الزهرى قال: قال لى الخليفة هارون الرشيد : من بالمدينة ممن يحرم الغناء؟ قال: قلت: من أتبعه الله خزيته . قال: بلغنى أن مالك بن أنس ( ت - ٧٩٥ م ) يحرمه . قلت: يا أمير المؤمنين ، أو لمالك أن يحرم ويحلل ! والله ما كان ذلك لابن عمك محمد صلى الله عليه وسلم إلا بوحى من ربه ، فمن جعل هذا لمالك ؟ فشهادتى على أبى أنه سمع مالكًا فى عرس ابن حنظلة الغسيل يتغنى : -

سليمى أزمعت بينا     فأين تظنهـا أينـا

ولو سمعت مالكًا يحرمه ويدى تناله لأحسنت أدبه . قال فتبسم هارون الرشيد .

وعن أبى شعيب الحرانى ، عن جعفر بن صالح بن كيسان ، عن أبيه، قال: كان عبد الله بن عمر [ ابن الكاتب ] يحب عبد الله بن جعفر ( ت - ٧٠٦ م أو ٧٠٩ م ) حبًا شديدًا . فدخل عليه يومًا وبين يديه جارية فى حجرها عود ( بربط فارسى ) ، فقال : ما هذا يا أبا جعفر ؟ . قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن ؟ فإن أصاب ظنك فلك الجارية . قال: ما أرانى إلا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى . فضحك ابن جعفر ، وقال : صدقت . هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك . ثم قال : هاتى . فغنت : -

أيا شوقًا إلى البلد الأمين     وحى بين زمزم والحجون

| ١٩ |
| --- |
| صـــ |
| ٢٥ |

ثم قال : هل ترى بأسًا ؟ قال : هل غير هذا ؟ قال : لا . قال : فما أرى بهذا بأسًا .

وسمع عبد الله بن عمر بن محرز ( ت - ٧١٥ م ) يغنى :-

لو بدلت أعلى منازلهـا     سفلاً وأصبح سفلها يعلو

لعرفت مغناها بما احتملت     منى الضلوع لأهلهـا قبل

فقال عبد الله بن عمر : قل : إن شاء الله . قال : يفسد المعنى . قال : لا خير فى كل معنى يفسده " إن شاء الله " .

حدث محمد بن زكريا الغلابى بالبصرة ، قال : حدثنى ابن الشرقى عن الأصمعى ، قال : سمع عمر بن عبد العزيز ( ت - ٧٢٠م ) راكبًا يغنى فى سفره : -

| | |
|---|---|
| فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى | وجدك لم أحفل متى قام عودى |
| فمنهن سبق العاذلات بشربة | كميت متى تعل بالماء تزيد |
| وكرى إذا نادى المضاف مجنبا | كسيد الغضافى الطخية المتورد |
| وتقصير يوم الدجن والدجن معجب | ببهكنة تحت الطراف الممدد |

٢٠ صـ ٢٦

فقال عمر بن عبد العزيز : وأنا لولا ثلاث لأم أحفل متى قام عودى : لولا أن أنفر فى السرية ، وأقسم بالسوية ، وأعدل فى القضية .

قال جرير المدنى : مررت بالأسلمى العابد ، وهو فى مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم يصلى ، فسلمت عليه ، فأومأ إلى وأشار بالجلوس ، فجلست . فلما سلم أخذ بيدى ، وأشار إلى حلقى ، وقال : كيف هو ؟ قلت : أحسن ما كان قط . قال : أما والله لوددت أنه خلا لى وجهك وأنك أسمعتنى : -

| | |
|---|---|
| يا لقومى لحبلك المصروم | يوم شطوا وأنت غير ملوم |
| أصبح الربع من أمامه قفرًا | غير مغنى معارف ورسوم |

قلت : إذا شئت . قال : فى غير هذا الوقت إن شاء الله .

وحدث أبو عبد الله المروزى ، بمكة فى المسجد الحرام ، قال : حدثنا حسان وسويد ، صاحبا ابن المبارك ( ٧٩٧ م ) ، قالا : لما خرج ابن المبارك إلى الشام مرابطًا خرجنا معه ، فلما نظر القوم إلى ما فيه من النفير والغزو

والسرايا فى كل يوم التفت إلينا ، فقال : إنا لله وإنا إليه راجعون على أعمار أفنيناها، وأيام وليال قد قطعناها فى علم الشعر ، وتركنا هاهنا أبواب الجنة مفتوحة . قال : فبينما هو يمشى ونحن معه فى أزقة المصيصة إذا نحن بسكران قد رفع صوته يغنى : -

| ٢١ |
|---|
| صـ |
| ٢٧ |

أذلنى الهوى فأنا الذليل     وليس إلى الذى أهوى سبيل

فاخرج رزنامجًا من كمه ، فكتب البيت . فقلنا له : أتكتب بيت شعر سمعته من سكران ؟ قال : أما سمعتم المثل : رب جوهرة فى مزبلة ؟

قال : وولى الأوقص المخزومى قضاء مكة ، فما رئى مثله فى العفاف والنبل . فبينما هو نائم ذات ليلة فى علية له ، إذ مر به سكران يتغنى ويلحن فى غنائه. فأشرف المخزومى عليه ، فقال : يا هذا ، شربت حرامًا ، وأيقظت نيامًا ، وغنيت خطأ ، خذه منى ، فأصلحه عليه .

قال : الأوقص المخزومى : قالت لى أمى : أى بنى ، إنك خلقت فى صورة لا تصلح معها لمجامعة الفتيان فى بيوت القيان ، فعليك بالدين فإن الله يرفع به الخسيسة ويتم به النقيصة . فنفعنى الله بقولها .

وحدث عباس بن الفضل قاضى المدينة ، قال : حدثنى الزبير بن بكار ( ت - ٨٧٠ م ) : قاضى مكة عن مصعب بن عبد الله ، قال : دخل الشعبى ( ت ٧٢٢ م ) على بشر بن مروان ( ت - ٦٩٤ م ) وهو والى العراق لأخيه عبد الملك بن مروان ( ت - ٧٠٥ ) ، وعنده جارية فى حجرها عود . فلما دخل الشعبى أمرها فوضعت العود . فقال له الشعبى : لا ينبغى للأمير أن يستحى من عبده . قال : صدقتم . ثم قال للجارية : هاتى ما عندك ، فأخذت العود وغنت :

| ٢٢ |
|---|
| صـ |
| ٢٨ |

ومما شجانى أنها يوم ودعت     تولت وماء العين فى الجفن حائر

فلما أعادت من بعيد بنظرة     إلى التفاتًا أسلمته المحاجر

فقال الشعبى : الصغير أكيسهما ، يريد الزير . ثم قال : يا هذه ، أرخى من بمك ، وشدى من زيرك . فقال له بشر بن مروان: وما علمك ؟ قال: أظن العمل فيهما . قال : صدقت ، ومن لم ينفعه ظنه لم ينفعه يقينه .

وحدث عن أبى عبد الله البصرى قال : غنى رجل فى المسجد الحرام ، وهو مستلق على قفاه صوتًا ، ورجل من قريش يصلى فى جواره ، فسمعه خدام المسجد ، فقالوا : يا عدو الله ، أتغنى فى المسجد الحرام ! ورفعوه إلى صاحب الشرطة . فتجوز القرشى فى صلاته ، ثم سلم وأتبعه ،

فقال لصاحب الشرطة: كذبوا عليه أصلحك الله ، إنما كان يقرأ. فقال: يا فساق ، أتأتونى برجل قرأ القرآن تزعمون أنه غنى! خلوا سبيله . فلما خلوه، قال له القرشى: والله لولا أنك أحسنت وأجدت ما شهدت لك ، اذهب راشداً.

٢٣
صـ
٢٩

وكان لأبى حنيفة (ت - ٧٦٧ م) جار من الكيالين مغرم بالشراب. وكان أبو حنيفة يحيى الليل بالقيان ويحييه جاره الكيال بالشراب ويغنى على شرابه :-

أضاعونى وأى فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر

فأخذه العسس ليلة فوقع فى الحبس ، وفقد أبو حنيفة صوته ، واستوحش له . فقال لأهله : ما فعل جارنا الكيال ؟ قالوا : أخذه العسس فهو فى الحبس . فلما أصبح أبو حنيفة وضع الطويلة على رأسه وخرج حتى أتى باب الأمير عيسى بن موسيالهاشمى ، فاستأذن عليه . فأسرع فى إذنه . وكان أبو حنيفة قليلاً ما يأتى الملوك. فأقبل عليه عيسى بوجهه ، وقال: أمر ما جاء بك يا أبا حنيفة ؟ قال : نعم ، أصلح الله الأمير ، جار لى من الكيالين أخذه عسس الأمير ليلة كذا ، فوقع فى حبسك. فأمر عيسى بإطلاق كل من أخذ فى تلك الليلة إكرامًا لأبى حنيفة . فأقبل الكيال على أبى حنيفة متشكرًا له . فلما رآه أبو حنيفة ، قال : أضعناك يا فتى ؟ يعرض له بقصيدته . قال : لا والله ، ولكنك بررت وحفظت .

٢٤
صـ
٣٠

قال الأصمعى : قدم عراقى بعدل من خمر العراق إلى المدينة فباعها كلها إلا السود . فشكا ذلك إلى الدارمى ( ت - ٨٦٩ م ) ، وكان قد تنسك وترك الشعر ولزم المسجد . فقال : ما تجعل لى على أن أحتال لك بحيلة حتى تبيعها كلها على حكمك ؟ قال : ما شئت ، قال : فعمد الدارمى إلى ثياب نسكه ، فألقاها عنه وعاد إلى مثل شأنه الأول ، وقال شعراً ورفعه إلى صديق له من المغنين فغنى به ، وكان الشعر : -

قل للمليحة فى الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شمر للصلاة ثيابه حتى خطرت له بباب المسجد

ردى عليه صلاته وصيامه لا تقتليه بحق دين محمد

فشاع هذا الغناء فى المدينة وقالوا : قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود . فلم تبق مليحة بالمدينة إلا اشترت خماراً أسود ، وباع التاجر جميع ما كان معه . فجعل إخوان الدارمى من النساك يلقون الدارمى فيقولون : ماذا صنعت ؟ فيقول : ستعلمون نبأه بعد حين . فلما أنفد العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه .

٢٥
صـ
٣١

وحدث عبد الله بن مسلمة بن قتيبة ( ت - ٨٨٩ م ) ببغداد قال : حدثنى سهل ( ت - ٨٦٤ م ) عن الأصمعى قال : كان عروة بن أذينة يعد ثقة ثبتاً فى الحديث ، روى عنه مالك بن أنس ، وكان شاعراً لبقاً فى شعره غزلا، وكان يصوغ الألحان والغناء على شعره فى حداثته وينحلها المغنين فمن ذلك قوله ، وغنى به الحجازيون : -

يا ديار الحى بالأجمه لم يبين رسمها كلمه (ص ١٨٢)

وهى موضع صوته . ومنه قوله :-

قالت وأبثثتها وجدى وبحت به قد كنت عندى تحت الستر فاستتر

ألست تبصر من حولى فقلت لها غطى هواك وما ألقى على بصرى

قال : فوقفت عليه امرأة وحوله التلامذة ، فقالت : أنت الذى يقال فيك الرجل الصالح ؟

وأنت القائل : -

إذا وجدت أوار الحب فى كبدى عمدت نحو سقاء القوم أبترد

هبنى بردت ببرد الماء ظاهره فمن لنار على الأحشاء تتقد

لا والله ما قال هذا رجل صالح قط .

قال : وكان عبد الرحمن بن عبد الله الملقب بالقس عند أهل مكة بمنزلة عطاء بن أبى رباح فى العبادة، وأنه مر يومًا بسلامة [القس] وهى تغنى ، فقام يستمع غناءها . فرآه مولاها( سهيل بن عبد الرحمن بن عوف) فقال له : هل لك أن تدخل فتسمع ؟ فأبى . فلم يزل به حتى دخل . فقال له : أوقفك فى موضع بحيث تراها ولا تراك ، فغنته فأعجبته ، فقال له مولاها : هل لك فى أن أحولها إليك ؟ فأبى ذلك عليه ، فلم يزل به حتى أجابه . فلم يزل يسمعها ويلاحظها النظر حتى شغف بها . ولما شعرت للحظة إياها غنته :-

٢٦
ص
٣٢

رب رسولين لنا بلغا رسالة من قبل أن يبرحا

لم يعملا خفا ولا حافرا ولا لسانا بالهوى مفصحا

حتى استقلا بجوابيهما بالطائر الميمون قد أنجحا

الطرف والطرف بعثناهما فقضيا حاجا وما صرحا

قال : فأغمى عليه وكاد أن يهلك . فقالت له يومًا : إنى والله أحبك . قال لها : وأنا والله أحبك . قالت : وأحب أن أضع فمى على فمك . قال : وأنا والله . قالت : فما يمنعك من ذلك . قال : أخشى أن تكون صداقة ما بينى وبينك عداوة يوم القيامة ، أما سمعت قول الله تعالى يقول :

(الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين ) . ثم نهض وعاد إلى طريقته التى كان عليها ، وأنشأ يقول: -

| | | |
|---|---|---|
| قد كنت أعذل فى السفاهة أهلها | فاعجب لما تأتى به الأيام | ٢٧<br>صـ<br>٣٣ |
| فاليوم أعذرهم وأعلم أنما | سبل الضلالة والهدى أقسام | |

وله فيها :-

إن سلامة التى أفقدتنى تجلدى

لو تراها وعودها حين يبدو وتبتدى

لجرير وللغريض وللقوم معبد

خلتهم بين عودها والدساتين واليد

| ٢٧٣ |
| --- |
| ٣٥ |

# المغنون فى العصر الذهبى للإسلام

يعتبر كتاب الأغانى الكبير للأصفهانى ( ت - ٩٦٧ م ) أكبر سجل ببليوجرافى للموسيقيين العرب فى العصر الذهبى للإسلام ، حيث أنه يعد المصدر الرئيسى لمعظم الكتب اللاحقة له ، والمرجع الذى منه نتحقق من بعض الأعمال ، مثل معجم الأدباء لياقوت ( ت - ١٢٢٩ م ) ، أو نهاية الأرب للنويرى ( ت - ١٣٣٢ م ) .

ونحن على علم بمعظم مصادر الأصفهانى نفسه ، حيث أنه اقتبس عن بعض الكتاب وأخذ من كتبهم ، مثل يونس الكاتب ( ت - ٧٦٥ م ) ، ويحيى المكى ( ت - ٨٢٠ م ) ، وإسحق الموصلى ( ت - ٨٥٠ م ) ، وأحمد المكى ( ت - ٨٦٤ م ) ، والجاحظ ( ت - ٨٦٩ م ) ، وعمرو بن بانه ( ت - ٨٩١ م ) وآخرين .

وقد اختفت كتبهم جميعا باستثناء بعض كتب للجاحظ . ومن المرجح أن تكون هناك بعض المصادر الأخرى التى لم يشر إليها الأصفهانى ، وهى غير متاحة لنا الآن . وهذا ما نستنتجه من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه ( ت - ٩٤٠ م ) ، حيث نلاحظ اختلافًا واضحًا فى تناول المادة العلمية . ولم يذكر الأصفهانى مصادره المباشرة ، باستثناء الإشارة إلى أسرة الكلبى ، فلا نستطيع أن نحدد مؤلف أخبار المغنين التى أوردها ابن عبد ربه ، وذلك على الرغم من اعتماده فى موضوعات أخرى على كتاب ( عيون الأخبار ) لابن قتيبه ( ت - ٨٨٩ ) وأعمال أخرى مشابهة تم ذكرها .

وبالرغم من كون ابن عبد ربه من العرب الإسبان ، إلا أنه عمليًا ، تجاهل المغنين فى شبه الجزيرة ، وقد سجل ( بو وحيد ) وزير ابن عباد ( ت – ٩٩٥ م ) عدم رضائه لقلة ما كتب عن المسلمين الإسبان فى كتاب العقد ، الذى سجل فيه عن مغنى واحد فقط من الأندلس ، وهو زرياب أعظم موسيقى فى العصر الذهبى للأندلس ، والتفاصيل عنه موجودة فى كتاب العقد أكثر مما توجد فى أماكن أخرى . /

٢٧٤
ص
٣٦

وكما سبقت الإشارة ، فإن النص الموجود فى كتاب العقد محرف ، وقد أحدث المحررون للطبعات أخطاء لا تعد ( حول انسجام الأصوات مع الموسيقى ) خاصة فى الأسماء الأصلية ، بينما ظل الشعر كما لو كان الناسخون قد نسخوه على عجل ، وذلك رغم أن عدداً كبيراً من الدواوين قد نسخ حديثا بعناية .

ولهذه الأسباب ، فإن فصل أخبار المغنين فى كتاب العقد الفريد ، يستحق منا اهتمامًا خاصًا ، وعلى هذا فقد قدمت له ترجمة تضم بعض التصحيح والتنقيح .

وللوصول إلى سلامة السياق التاريخى ، فإن بعضًا من هذه الأخبار قد نقلت من أماكنها الأصلية فى النص ، مع الإشارة إلى أرقام الصفحات فى مواضع التغيير .

## الترجمة ( ١ )

## أخبار المغنين الأمويين

## ( صفحة ١٨٦ )

أولهم ( فى الإسلام ) طويس ( ت – ٧٠٥ م ) وكان فى أيام الخليفة عثمان رضى الله عنه (ت – ٦٥٦ م) ، حدثنا جعفر بن محمد (ت – ٧٦٥ م) قال : لما ولى أبان بن عثمان بن عفان ( ت – ٧٢٣ / ٤ م ) المدينة

لمعاوية بن أبى سفيان ( ت - ٦٨٠ م ) قعد فى بهو له عظيم ، واصطف له الناس ، فجاءه طويس المغنى ، وقد خضب يديه غمسًا ، واشتمل على دف له ، وعليه ملاءة مصقولة، فسلم ، ثم قال : بأبى وأمى يا أبان ، الحمد لله الذى أرانيك أميرًا على المدينة ، إنى نذرت لله فيك نذرًا إن رأيتك أن أخضب يدى غمسًا وأشتمل على دفى وآتى مجلس إمارتك وأغنيك صوتًا . قال: فقال : يا طويس ، ليس هذا موضع ذاك . قال: بأبى أنت وأمى يا بن الطيب ، أبحنى . قال : هات يا طويس . فحسر عن ذراعيه وألقى رداءه ومشى بين السماطين وغنى : -

ص ٢٧٥ / ٣٧

ما بال أهلك يا رباب      خزرًا كأنهم غضاب

قال : فصفق أبان بيديه ثم قام عن مجلسه ، فاحتضنه وقبل بين عينيه، وقال : يلومونني على طويس ! ثم قال له : من أسن ، أنا أو أنت ؟ قال : وعيشك لقد شهدت زفاف أمك المباركة إلى أبيك الطيب . انظر إلى حذقه ورقة أدبه ، كيف لم يقل : أمك الطيبة إلى أبيك المبارك .

وعن ابن الكلبى ( ت - ٧٦٣ م ) قال : خرج عمر بن عبد العزيز ( ت - ٧٢٠ م ) إلى الحج ، وهو والى المدينة ( ٧٠٦ : ٧١٢ م ) ، وخرج الناس معه ، وكان فيمن خرج بكر بن إسماعيل الأنصارى وسعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت ، فلما انصرفا راجعين مرا بطويس المغنى فدعاهما إلى النزول عنده . فقال بكر بن إسماعيل : قد البعير إلى منزلك .فقال له سعيد بن عبد الرحمن : أتنزل على هذا المخنث ؟ فقال : إنما هو منزل ساعة ثم نذهب . فاحتمل طويس الكلام على سعيد . فأتيا منزله ، فإذا هو قد نظفه ونجده ، فأتاهما بفاكهة الشام ، فوضعها بين أيديهما ، فقال له بكر بن إسماعيل : ما بقى منك يا طويس ؟ قال : بقى كلى يا أبا عمرو . قال : أفلا تسمعنا من بقاياك ؟ قال : نعم . ثم دخل خيمته فأخرج خريطة ، واخرج منها دفًا ، ثم نقر وغنى :-

يا خليلى نابنى سهدى　　لم تنم عينى ولم تكد

كيف تلحونى على رجل　　مؤنس تلتذه كبدى

مثل ضوء البدر صورته　　ليس بالزميلة النكد

من بنى آل المغيرة لا　　خامل نكس ولا جحد

نظرت عينى فلا نظرت　　بعده عينى إلى أحد

٢٧٦
ص
٣٨

ثم ضرب بالدف الأرض ، والتفت إلى سعيد بن عبد الرحمن ، فقال : يا أبا عثمان ، أتدرى من قائل هذا الشعر؟ قال: لا . قال: قالته خولة بنت ثابت عمتك فى عمارة بن الوليد بن المغيرة ، ونهض . فقال له بكر : لو لم تقل ما قلته لم يسمعك ما أسمعك . وبلغت القصة عمر بن عبد العزيز فأرسل إليهما فسألهما فأخبراه ، فقال : واحدة بأخرى والبادى أظلم .

الأصمعى ( ت - ٨٢٨ م ) قال : حدثنى رجل من أهل المدينة قال : كان طويس يتغنى فى عرس رجل من الأنصار ، فدخل النعمان بن بشير ( ت - ٦٨٤ م ) العرس وطويس يتغنى :-

أجد بعمرة غنيانها　　فتهجر أم شاننا شانها

وعمرة من سروات النساء　　تنفح بالمسك أردانها

فقيل له : اسكت اسكت - لأن عمرة أم النعمان بن بشير- فقال النعمان : إنه لم يقل بأساً ، إنما قال:-

وعمرة من سروات النساء　　تنفح بالمسك أردانها

٢٧٧
ص
٣٩

قال إسحاق : قلت ليوسف : من أحسن الناس غناء ؟ قال : ابن محرز ( ت - ٧١٥ م ) . قلت : وكيف ذلك ؟ قال : إن شئت أجملت وإن شئت فصلت . قلت : أجمل . قال : كان يغنى كل إنسان بما يشتهى ، كأنه خلق من قلب كل إنسان . ( ص ١٨٩ )

وكان فى المدينة فى الصدر الأول مغن يقال له : قند ، وهو مولى سعد بن أبى وقاص ( ت - ٦٧٠ / ٧١ م ) وكانت عائشة أم المؤمنين رضى الله عنها ( ت - ٦٧٨ م ) تستظرفه ، فضربه سعد ، فحلفت عائشة لا تكلمه حتى يرضى عنه قند . فدخل عليه سعد وهو وجع من ضربه ، فاسترضاه ، فرضى عنه ، وكلمته عائشة .

وكان معاوية (ت - ٦٣٠م) يعقب بين مروان بن الحكم ( ت - ٦٨٥م ) وسعيد بن العاص ( ت - ٦٧٨ / ٩ م ) على المدينة . يستعمل هذا سنة وهذا سنة ، وكانت فى مروان شدة وغلظة ، وفى سعد لين عريكة وحلم وصفح . فلقى مروان بن الحكم قنداً المغنى ، وهو معزول عن المدينة وبيده عكازه ، فلما رآه قال : -

قل لقند يشيع الأظعانا      ربما سر عيننا وكفانا

قال له قند : لا إله إلا الله ، ما أسمجك والياً ومعزولا .

وكان مع طويس بالمدينة ابن سريج (ت - ٧٢٦م) والدلال ونومة الضحى، ومنه تعلموا . ثم نجم بعد هؤلاء سلم الخاسر ( ت - ٦٨٣ م ) ، وكان فى صحبة عبد الله بن جعفر ( ت - ٧٠٦ / ٩ م ) وعنه أخذ معبد ( ت - ٧٤٣ م ) الغناء .

وكان معبد والغريض ( ت - ٧١٦ /١٧ م ) بمكة ولمعبد أكثر الصناعة الثقيلة ، ولما قدمت سكينة بنت الحسين ( ت - ٧٣٥ م ) عليهما السلام مكة أتاها الغريض ومعبد فغنياها : -

٢٧٨
صـ
٤٠

عوجى علينا ربة الهودج      إنك ألا تفعلى تخرجى

قالت : والله مالكما مثل إلا الجدى الحار والبارد لا ندرى أيهما أطيب . قال إسحاق بن إبراهيم ( ت - ٨٥٠ م ) : شهد الغريض ختاناً لبعض أهله ، فقال له بعض القوم : غن . فقال : هو ابن الزانية إن غنى . قال له

مولاه : فأنت والله ابن الزانية . فغن . قال : أكذلك أبا عبدل ؟ قال : نعم . قال : أنت أعلم ، فغنى :-

وما أنس م الأشياء لا أنس شادنًا     بمكة كحولا أسيلا مدامعه

تشرب لون الرازقى بياضه     وبالزعفران خالط المسك وادعه

فلوت الجن عنقه فمات . وقال : غير أسحق ، بل غنى :-

أمن مكتومة الطلل     يلوح كأنه خلل

لقد نزلوا قريبا منك     أو نفعوك إذ نزلوا

تحاولنى لتقتلنى     وليس بعينها حول

ثم كان مالك ابن أبى السمح الطائى ( ت - ٧٥٤ م ) ، وكان يتيمًا فى حجر عبد الله بن جعفر ، وأخذ الغناء عن معبد ، وكان لا يضرب العود ، إنما يغنى مرتجلاً . فإذا غنى لمعبد صوتًا حققه ، ويقول : قال الشاعر فلان .

نام صحبى ولم أنم     بنا الخيال ألم

إن فى القصر غادة     كحلت مقلتى بدم

ثم نجم ابن طنبورة ، وأصله من اليمن وكان أهزج الناس وأخفهم غناء ، ومن غنائه :

| ٢٧٩ |
| --- |
| ص |
| ٤١ |

وفتيان على شرف جميعًا     دلفت لهم بباطية هدور

كأنى لم أصد فيهم ببازى     ولم أطعم بعرصتهم صقورى

فلا تشرب بلا لهو فإنى     رأيت الخيل تشرب بالصفير

ويقال إنه حضر مجلسًا من الأشراف إلى أن دخل عليهم صاحب المدينة . فقيل له : غن ، فغنى :

ويلى من الحية ويل ليه     قد عشش الحية فى بيتيه

فضحك صاحب المدينة ووصله . ( ص ١٨٩ )

وروى ابن الكلبى ( ت ٨١٩ م ) عن أبيه قال : كان ابن عائشة ( ت - ٧٤٣ م ) من أحسن الناس غناءً وأنبههم فيه وأضيقهم خلقًا ، إذا قيل له غن يقول : أو لمثلى يقال هذا ؟ على عتق رقبة إن غنيت يومى هذا . فإن غنى وقيل له : أحسنت . قال : لمثلى يقال أحسنت ؟ على عتق رقبة إن غنيت سائر يومى هذا . فلما يبق بالمدينة مخبأة ولا شابة ولا شاب ولا كهل إلا خرج يبصره ،وكان فيمن خرج ابن عائشة المغنى ، وهو متعجرف بفضل ردائه ، فنظر إليه الحسن بن الحسن بن على بن أبى طالب ( ت - ٧١٥ م ) عليهم السلام ، وكان فيمن خرج إلى العقيق ، وبين يديه أسودان كأنهما ساريتان ، يمشيان بين يديه أمام دابته ، فقال لهما : أنتما حران لوجه الله . إن تفعلا ما آمركما به ، وإلا أقطعكما إربًا إربًا ، اذهبا إلى ذلك الرجل المتعجرف بفضل ردائه ، فخذا بضبعيه ، فإن فعل ما آمره به ، وإلا فاقذفا به فى العقيق . قال : فمضيا والحسن يقفوهما . فما شعر ابن عائشة إلا وهما آخذان بضبعيه . فقال : من هذان ؟ فقال له الحسن : أنا هذا يا ابن عائشة قال : لبيك وسعديك ، وبأبى أنت وأمى . قال : اسمع منى ما أقول ، وأعلم أنك مأسور فى أيديهما هما حران إن لم تغن مائة صوت إن لم يطرحاك فى العقيق ، ولئن لم يفعلا ذلك لأقطعن أيديهما فصاح ابن عائشة ياويلاه ! واعظيم مصيبتاه ! قال : دع من صياحك وخذ فيما ينفعنا . قال : اقترح وأقم من يحصى ، وأقبل يغنى . فترك الناس العقيق وأقبلوا عليه . فلما تمت أصواته مائة كبر الناس بلسان واحد تكبيرة واحدة ارتجت لها أقطار المدينة وقالوا للحسن : صلى الله على روحك حيًا وميتًا فما اجتمع لأهل المدينة سرور قط إلا بك أهل البيت . فقال له الحسن : إنما فعلت هذا بك يا ابن عائشة لأخلاقك الشكسة . قال له ابن عائشة : والله ما مرت على مصيبة أعظم منها . لقد بلغت أطراف أعضائى . فكان بعد ذلك إذا قيل له : ما أنشد ما مر عليك ؟ قال : يوم العقيق . (ص ١٩٠)

٢٨٠
ص
٤٢

حدث سعيد بن محمد العجلى عن الأصمعى قال : كان أبو الطمحان القينى ، حنظلة بن الشرقى شاعراً مجيداً ، وكان مع ذلك فاسقاً ، وكان قد انتجع يزيد بن عبد الملك ( ت - ٧٢٤ م ) ، فطلب الإذن عليه أياماً ، فلم يصل ، فقال لبعض المغنين : الا أعطيك بيتين من شعرى تغنى بهما أمير المؤمنين ؟ فإن سألك من قائلهما فأخبره أنى بالباب ، وما رزقنى الله منه فهو بينى وبينك . قال : هات . فأعطاه هذين البيتين :-

يكاد الغمام الغر يرعد إن رأى　　محيا ابن مروان وينهل بارقه

يظل فتيت المسك فى رونق الضحى　　تسيل به أصداغه ومفارقه

٢٨١
صـ
٤٣

قال : فغنى بهما فى وقت أريحية ، فطرب لهما طرباً شديداً ، وقال : لله در قائلهما ، من هو ؟ قال: أبو الطمحان القينى ، وهو بالباب يا أمير المؤمنين. قال : ما أعرفه . فقال له بعض جلسائه : هو صاحب الدير يا أمير المؤمنين . قال : وما قصة الدير ؟ قال: قيل لأبى الطمحان: ما أيسر ذنوبك ؟ قال: ليلة الدير . قيل له : وما ليلة الدير ؟ قال : نزلت ذات ليلة بدير نصرانية فأكلت عندها طفيشلاً بلحم الخنزير . وشربت من خمرها ، وزنيت بها ، وسرقت كساءها ومضيت. فضحك يزيد وأمر له بألفى درهم ، وقال: لا يدخل علينا . فأخذها أبو الطمحان وانسل بها وخيب المغنى . (ص ١٨٨)

وكان بالشام أيام الوليد بن يزيد ( ت - ٧٤٤ م ) مغن ، يقال له الغزيل ، ويكنى أبا كامل ، وفيه يقول الوليد بن يزيد :-

من مبلغ عنى أبا كامل　　أنى إذا ما غاب كالهامل

ومن غنائه :-

أمدح الكأس ومن أعملها　　واهج قوماً قتلونا بالعطش

إنما الكأس ربيع باكر　　فإذا ما لم نذقها لم نعش (ص ١٨٧)

ومنهم حكم الوادى ( ت - ٧٩٨ م ، وكان فى صحبة الوليد بن يزيد ويغنى بشعره، ومن غنائه :-

| | |
|---|---|
| خف من دار جيرتى | يا بن داود أنسها |
| قد دنا الصبح أو بدا | وهى لم يقض لبسها |
| فمتى تخرج العرو | س لقد طال حبسها |
| خرجت بين نسوة | أكرم الجنس جنسها |

هنرى چورج فارمر

| ٥٣ |
| --- |
| صـ |
| ٤٤ |

# المغنون فى العصر الذهبى للإسلام

## استكمالاً للموضوع رقم ( ٣ ) . يوليو ١٩٣٤م

II

## (ص ١٨٨) قصص الموسيقيين العباسيين

كان لهارون الرشيد (ت٨٠٩ م) جماعة من المغنين، منهم إبراهيم الموصلى، وابن جامع السهمى ، ومخارق ، وطبقة أخرى دونهم ، منهم زلزل ، وعمرو الغزال ، وعلويه . وكان له منهم زامراً يقال له برصوما . وكان إبراهيم أشدهم تصرفاً فى الغناء، وابن جامع أحلاهم نغمة. فقال الرشيد لبرصوما: ما تقول فى ابن جامع ؟ فقال : يا أمير المؤمنين ، وما أقول فى العسل الذى من حيثما ذقته فهو طيب ؟ قال : فإبراهيم الموصلى ؟ قال : هو بستان فيه جميع الثمار والرياحين. قال : فعمرو الغزال ؟ قال : هو حسن الوجه يا أمير المؤمنين . وكان إبراهيم ( ت - ٨٠٤ م ) أول من وقع الإيقاع بالقضيب .

وحدث يحيى بن محمد قال : بينما نحن على باب الرشيد تنتظر الإذن إذ خرج الآذن ، فقال لنا : أمير المؤمنين يقرئكم السلام . قال : فانصرفنا . فقال لنا إبراهيم : تصيرون إلى منزلى ؟ قال : فانصرفنا معه . قال : فدخلت داراً لم أر أشرف منها ولا أوسع ، وإذا بأفرشة خز مظهرة بالسنجاب . قال : فقعدنا ، ثم دعا بقدح كبير فيه نبيذ ، وقال : -

اسقنى بالكبير إنى كبير　　إنما يشرب الصغير صغير

| ٥٤ |
| --- |
| صـ |
| ٤٥ |

ثم قال :-

اسقنى قهوة بكوب كبير　　ودع الماء كله للحمير

ثم شـــرب به ، وأمــر به فـمــلى ، وقــال لنا : إن الخيــل لا تشـرب إلا بالصفـير . ثم أمر بجــوار ، فأحطــن بالدار . فما شبهـت أصــواتهن إلا بأصوات طير فى أجمة يتجاوبن .

وقال إسحاق بن إبراهيم الموصلى ( ت - ٨٥٠ م ) : لما أفضت الخلافة إلى المأمون ( ت ٨١٨ م ) أقام عشرين شـهرًا لم يسمع حرفًا من الغناء ، ثم كـان أول من تغنى بحضـرته أبو عيسى ، ثم واظب على السمـاع وسـأل عنى، فجرحنى عنده بعض من حسدنى ، فقال : ذلك رجل يتيه على الخلافة . فقال المأمون : ما أبقى هذا من التيه شيئًا ، وأمسك عن ذكرى . وجفانى كل من كان يصلنى ، لما ظهر من سوء رأيه . فـأضر ذلك بى ، حتى جاءنى يوما علوية فـقـال لى : أتـأذن لى اليوم فى ذكـرك ؟ فإنى اليـوم عندى فـقلت : لا ، ولكن غنه بهذا الشعر ، فإنه سيبعثه على أن يسألك : من أين هذا ؟ فينفتح لك ما تريد ، ويكون الجواب أسـهل عليك من الابتداء . فـمضى علوية . فلما استقر به المجلس غناه الشعر الذى أمرته به ، وهو : -

يا مشرع الماء قد سدت مسالكه  أما إليك سبيل غيـــر مسدود

لحـــائم حـــار حتى لا حيــاة به  مشــرد عن طـريق الماء مطرود

فلما سمعه المأمون قال : ويلك ! لمن هذا ؟ قال : يا سيدى ، لعبد من عبيدك جفوته وأطرحته ؟ قال: إسحاق ؟ قلت : نعم . قال : ليحضر الساعة . قال : إسحاق : فجاءنى الرسول ، فسرت إليه، فلما دخلت ، قال : ادن ، فدنوت . فرفع يديه مادهما ، فاتكأت عليه ، فاحتضننى بيديه ، وأظهر من إكرامى وبرى ما لو أظهره صديق لى مواس لسرنى .

٥٥
صـ
٤٦

قال : وحدثنى يوسف بن عمر المدنى قال : حدثنى الحارث بن عبيد الله قال : سمعـت إسحاق الموصلى يـقول : حضــرت مسامرة الرشيد ليلة عـبثر المغــنى ، وكان فـصيحًا مـتـأدبًا ، وكان مـع ذلك يغـنى الشعــر

بصوت حسن . فتذاكروا رقة شعر الدنيين ، فأنشد بعض جلسائه أبياتا لابن الدمينة حيث يقول : -

وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى    على كبدى من خشية أن تصدعا

وليست عشيات الحمى برواجع    عليك ولكن خل عينيك تدمعا

بكت عينى اليمنى فلما زجرتها    عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

فأعجب الرشيد برقة الأبيات . فقال له عبثر : يا أمير المؤمنين ، إن هذا الشعر مدنى رقيق ، قد غذى ( ص ١٨٩ ) بماء العقيق ، حتى رق وصفا ، فصار أصفى من الهوا ، ولكن إن شاء أمير المؤمنين أنشدته ما هو أرق من هذا وأحلى ، وأصلب وأقوى ، لرجل من أهل البادية . قال : فإنى أشاء . قال : وأترنم به يا أمير المؤمنين ؟ قال : وذلك لك . فغنى لجرير : -

إن الذين غدوا بلبك غادروا    وشلا بعينك لا يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لى    ماذا لقيت من الهوى ولقينا

روحوا العشية روحة مذكورة    إن حرن حرنا أو هدين هدينا

فرموا بهن سواهما عرض الفلا    إن متن متنا أو حيين حيينا

٥٦ / ص / ٤٧

قال : صدقت يا عبثر ، وخلع عليه وأجازه .

وكان لإبراهيم الموصلى عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعًا على الغناء ، علمه إبراهيم ، وكان ربما حضر به مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم إنه انتقل إلى القيروان إلى بنى الأغلب ، فدخل على زيادة الله بن إبراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنترة الفوارس ، حيث يقول :-

فإن تك أمى غرابية    من ابناء حام بها عبتنى

فإنى لطيف ببيض الظبا    وسمر العوالى إذا جئتنى

ولولا فرارك يوم الوغى    لقدتك فى الحرب أو قدتنى

فغضب زيادة الله ، فأمر بصفع قفاه وإخراجه ، وقال له : إن وجدتك في شيء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك . فجاز البحر إلى الأندلس ، فكان عند الأمير عبد الرحمن بن الحكم ( ت - ٨٥٢ م ) . ( ص ١٩٠ )

وكان إبراهيم بن المهدى (ت - ٨٣٩ م) : وهو الذى يقال له ابن شكلة، داهيًا عاقلا عالما بأيام الناس ، شاعرًا مفلقا ، وكان يصوغ فيجيد .

ويروى عن إبراهيم أنه قد كان خالف على المأمون عام ٨١٣ م ودعا إلى نفسه ، فظفر به المأمون ،فعفا عنه عام ٨١٩ م ، وقال لما ظفر به المأمون :-

ذهبت من الدنيا كما ذهبت منى  هوى الدهر بى عنها وأهوى بها عنى

فإن أبك نفسى أبك نفسًا عزيزة  وإن أحتسبها أحتسبها على ضن

٥٧
صـ
٤٨

فلما فتحت له أبواب الرضا من المأمون غنى بهما بين يديه . فقال له المأمون: أحسنت والله يا أمير المؤمنين. فقام إبراهيم رهبة من ذلك، وقال: قتلتنى والله يا أمير المؤمنين ، لا والله حتى تسمينى باسمى . قال : اجلس يا إبراهيم ، فكان بعد ذلك آثر الناس عند المأمون، ينادمه ويسامره ويغنيه . فحدثه يومًا فقال : بينما أنا مع أبيك يومًا يا أمير المؤمنين بطريق مكة إذ تخلفت عن الرفقة وانفردت وحدى وعطشت ، وجعلت أطلب الرفقة، فأتيت إلى بئر فإذا حبشى نائم عندها، فقلت له : يا نائم ، قم فاسقنى . فقال : إن كنت عطشان فانزل واستق لنفسك . فخطر صوت ببالى ، فترنمت به وهو :-

كفنانى إن مت فى درع أروى  واسقيانى من بئر عروة مائى

فلما سمعنى قام نشيطًا مسرورًا وقال : والله هذه بئر عروة ، وهذا قبره . فعجبت يا أمير المؤمنين لما خطر ببالى فى ذلك الموضع . ثم قال : أسقيك على أن تغنينى ؟ قلت : نعم . فلم أزل أغنيه وهو يجبذ الحبل ، حتى سقانى وأروى دابتى ، ثم قال : أدلك على موضع العسكر على أن تغنينى؟ قلت : نعم فلم يزل يعدو بين يدى وأنا أغنيه حتى أشرفنا على العسكر فانصرف ، وأتيت الرشيد فحدثته بذلك فضحك . ثم رجعنا من حجنا ، فإذا

هو قد تلقانى وأنا عديل الرشيد ، فلما رآنى قال : مغن والله ! قيل له : أتقول هذا لأخى أمير المؤمنين ؟ قال : إى لعمر الله ، لقد غنانى ، وأهدى إلى أقطا وتمرا . فأمرت له بصلة وكسوة ، أمر له الرشيد بكسوة أيضًا . فضحك المأمون ، وقال : غننى الصوت . فغنيته ، فافتتن به . فكان لا يقترح على غيره .

٥٨
صـ
٤٩

وكان مخارق ( ت – ٨٤٥ م ) وعلوية (ت ٨٥٠ م) قد حرفا القديم كله ، وصيرا فيه نغما فارسية ، فإذا أتاهما الحجازى بالغناء الأول الثقيل قالا : يحتاج غناؤك إلى قصار. واسم علوية على بن عبد الله بن سيف بن يوسف ، مولى لبنى أميه .

وكان زلزل ( ت ٧٩١ م ) أضرب الناس بوتر ، لم يكن قبله ولا بعده مثله. ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على إبراهيم وابن جامع وبرصوما .

ومن غنائه فى المأمون : –

ألا إنما المأمون للناس عصمة      مميزة بين الضلالة والرشد

رأى الله عبد الله خير عباده      فملكه والله أعلم بالعبد

أبو جعفر البغدادى قال : حدثنى عبد الله بن محمد كاتب بغا عن أبى عكرمة قال : خرجت يوما إلى المسجد الجامع ومعى قرطاس لأكتب فيه بعض ما أستفيده من العلماء ( ص ١٩١ ) . فمررت بباب أبى عيسى بن المتوكل ، فإذا ببابه المسدود ، وكان من أحذق الناس بالغناء ، فقال : أين تريد يا أبا عكرمة ؟ قلت : إلى المسجد الجامع ، لعلى أستفيد فيه حكمة أكتبها . فقال : ادخل بنا على أبى عيسى . قال: فقلت: مثل أبى عيسى فى قدره وجلالته يدخل عليه بغير إذن ! قال : فقال للحاجب : أعلم الأمير بمكان أبى عكرمة . قال : فما لبث إلا ساعة حتى خرج الغلمان فحملونى حملاً .

٥٩
صـ
٥٠

فدخلت إلى دار ، و والله ما رأيت أحسن منها بناء ، ولا أطرف فرشًا ، ولا صباحة وجوه . فحين دخلنا نظرت إلى أبى عيسى . فلما أبصرنى قال لى : يا بغيض ، متى تحتشم ؟ اجلس ، فجلست . فقال : ما هذا القرطاس بيدك ؟ قلت : يا سيدى حملته لأستفيد فيه شيئا ، وأرجو أن أدرك حاجتى فى هذا المجلس فمكثنا حينًا ، ثم أتينا بطعام ما رأيت أكثر منه ولا أحسن ، فأكلنا . وحانت منى النفاتة ، فإذا أنا بزنين ودبيس ، وهما من أحذق الناس بالغناء ، قال : فقلت : هذا مجلس قد جمع الله فيه كل شئ مليح . قال : ورفع الطعام وجئ بالشراب ، وقامت جارية تسقينا شرابًا ما رأيت أحسن منه ، فى كأس

لا أقدر على وصفها . فقلت : أعزك الله . ما أشبه هذا بقول إبراهيم بن المهدى يصف جارية بيدها خمر : -

حمراء صافية فى جوف صافية ... يسعى بها نحونا خـــود من الحور

حسناء تحمل حسناوين فى يدها ... صاف من الراح فى صافى القوارير

وقد جلس المسدود وزنين ودبيس . ولم يكن فى ذلك الزمان أحذق من هؤلاء الثلاثة بالغناء ، فابتدأ المسدود فغنى : -

لما استقـــــل بأرداف تجـــاذبه ... وخضر فوق نظام الدر شاربه

وتم فى الحسن والتأمت محاسنه ... وما زجت بدعا فيها غرائبه

وأشرق الورد فى نسرين وجنته ... واهتز أعلاه وارتجت حقائبه

كلمته بجفون غير ناطقة ... فكان من رده ما قال حاجبه

ثم سكت فغنى زنين : –

الحب حلو أمرته عواقبه وصاحب الحب صب القلب ذائبه

استودع الله من بالطرف ودعنى يوم الفراق ودمع العين ساكبه

ثم انصرفت وداعى الشوق يهتف بى ارفق بقلبك قد عزت مطالبه

ثم سكت وغنى دبيس :–

وعاتبته دهرًا فلما رأيته إذا ازداد ذلا جانبى عز جانبه

عقدت له فى الصدر منى مودة وخليت عنه منهما لا أعاتبه

٦٠
ص
٥١

ثم سكت فغنى زنين :–

بدر من الإنس حفته كواكبه قد لاح عارضه واخضر شاربه

إن يعد الوعد يومًا فهو مخلفه أو ينطق القول يومًا فهو كاذبه

عاطيته كدم الأوداج صافية فقام يشدو وقد مالت جوانبه

قال أبو عكرمة : فعجبت أنهم غنوا بلحن واحد وقافية واحدة . قال أبو عيسى : يعجبك من هذا شئ يا أبا عكرمة ؟ فقلت : يا سيدى ، المنى دون هذا . ثم إن القوم غنوا على هذا إلى انقضاء المجلس ، إذا ابتدأ المسدود بشىء تبعه الرجلان بمثل ما غنى .

قال أبو عكرمة : فو الله الذى لا إله إلا هو لقد حضرت من المجالس ما لا أحصى ، ما رأيت مثل ذلك اليوم . ثم إن أبا عيسى أمر لكل واحد بجائزة وانصرفنا . ولولا أن أبا عيسى قطعهم ما انقطعوا .

( ٣ )

## خاتمة

لا يستطيع أحد أن يولى اهتمامًا أو يقدر ما لهذه القصص من تأثير على الموسيقى ، إلا هؤلاء الذين يدركون مدى أهمية الموسيقى لشعوب الشرق الإسلامى ويسمعون جمهور المستمعين يدندنون بأصوات خافتة أو يصيحون فى نشوة هائجة يرددون كلمة الله وهم يتمايلون انسجامًا مع الموسيقى بصورة لا تنسى ، وهذا الشعور لا يستطيع الغرب المتبلد أن يدركه ، فعلى الرغم من أن المستمع الإسبانى يصيح Ole ،Ole عندما يسمع أصوات أصابع الكانتورس أو التوكاأورس تعزف بمهارة ، إلا أن هذا لا يزيد عن محاولته إحياء أيام الأندلس التى كان الناس فيها يرددون كلمة ( الله ) طربًا عند سماع المغنى أو الآلاتى .

وتعتبر الموسيقى كمبعث للبهجة الموضوع الثابت فى الأدب العربى وكأحد الأسباب التى دعت لهذا موضوع " الحركة " كما جاء فى كتاب العقد الفريد " أن الموسيقى تسرى فى العروق " بسبب حركات النبض . قال يزيد بن عبد الملك ( المتوفى فى ٧٢٤ م ) ذات يوم ، عندما ذكر العود الفارسى ( البربط ) عنده " ليت شعرى ماهر " فأجابه عبيد الله بن عبد الله بن عتبه بن مسعود " أنا أخبرك ما هو محدوب الظهر أرسح البطن له أربعة أوتار إذا حركت لم يسمعها أحد إلا حرك أعطافه وهز رأسه " . [على الوحدة الزمنية] .

٦١
صـ
٥٢

وبجانب السعادة ، فالموسيقى تجلب المعاناة ، وهذا واضح فى قصة الشاب المحب الذى مات عند سماعه قينة الخليفة تغنى ، وهى مكتوبة فى كتاب العقد الفريد فى فصل عن " من قرع قلبه صوت فمات منه أو أشرف "

وقصص أخرى مشابهة فى كتاب ألف ليلة وليلة عن البائسين الثلاثة وعشاق المدينة ومفلس بغداد .

والتفسير الفسيولوچى لهذا الموضوع ورد فى كتاب العقد فيما يلى : -

" جاء رجل يدعى طريفة لمغنى يدعى أيوب وطلب منه أن يغنيه مقطعًا لامرؤ القيس . فأجاب المغنى طلبه ، وعندما انتهى من الغناء وقع طريفة على الأرض وهو يعانى من مرض ما ، فلما سألوه عما حدث أجاب : ارتفع والله من رجلى شئ حار وهبط من رأسى شئ بارد فالتقيا وتصادما فوقعت بينهما لا أدرى ما كانت حالى ".

وقصة أخرى جاءت فى الكتاب نفسه أن إسحاق بن إبراهيم الموصلى مر برجل ينحت عودًا ، فقال له " لن ترهف هذا السيف " . لهذا يفهم المرء بعضًا من هذه التعبيرات مثل " قتل فرحًا " و " القتل سحرًا " ويدرك علاقتها بالموسيقى وسبب تداولها فى الشرق الإسلامى .

**هنرى چورچ فارمر**

| ٢٠١ |
| --- |
| صـ |
| ٥٣ |

# ترجمة إنجليزية قديمة

# من نص عربي فى الموسيقى

كان من بين المصادر الثانوية التى اعتمدت عليها فى كتاباتى عن الموسيقى العربية ، مخطوط أطلقت عليه ( هوث ) . وقد وجدته عام (١٩٢٣م) فى برستول وسط مجموعة من الكتب الشرقية و المخطوطات و الأوراق الخاصة بمكتبة ( فردريك هنرى هوث) من( باث ) ، وهو الآن ضمن مجموعة فارمر الموجودة بمكتبة جلاسكو ، و آمل التوصل إلى مصدره .

يتكون المخطوط من ورقتين ، ومكتوب باللغة الإنجليزية على ورق يرجع إلى القرن السابع عشر أو الثامن عشر الميلادى ، ومن الواضح أنه ترجمة أدبية لجزء من نص عربى ، فقد كانت البداية مفاجأة ، كما أن السطور كلها تقع على المسافة نفسها من جهة اليسار ، مما يعطى الشعور بأنها ليست بداية لنص أصلى ، وإنما جزءاً من نص أكبر ، ويبدو نقل الكلمات العربية غير معتاد على الإطلاق و غير حديث بالمرة . و حقيقة تظهر أوجه شبه كبيرة بـ ( منينسكى - القرن السابع عشر الميلادى ) .

ورغم أن أسلوب المترجم شديد الشبه بالأصفهانى مؤلف كتاب الأغانى الكبير ، إلا أن النص لا يعد من أعماله ، وحيث أن جميع الموسيقيين المذكورين فى هذا المخطوط عاشوا قبل أواخر القرن العاشر الميلادى ، فإنه يمكن اعتبار هذا النص جزءاً من الرسائل المشهورة التى ذكرت فى كتاب الفهرست - الفن الثالث - المقالة الثالثة .

وقد قمت بنشره حرفيًا مع إرجاء كافة التوضيحات إلى الجزء الخاص بالتعليق على النص .

| ٢٠٢ |
| --- |
| صـ |
| ٥٤ |

## أولاً - النص (*)

## ثانيًا- التعليق

ما من شك فى أن النص ترجمة أدبية لجزء من رسالة عربية ، وتبدو الترجمة فى بعض المواضع أدبية خالصة، مما يتطلب بعض التوضيح، كما أن معظم الأسماء إما متقطعة أو معربة بطريقة مختلفة مما يصعب معه التعرف على أصحابها ، وسوف نزيل تلك الإبهامات . و هذا هو هدف التعليق على النص .

| ٢٠٣ |
| --- |
| صـ |
| ٥٥ |

● ( **حسن النصبى** ) و يعرف بحسن بن موسى النصبى (ت ٨٦٠ م) ، وهو مؤلف كتاب (الأغانى على الحروف) ، وكتاب (مجردات المغنين) ( انظر كتاب الفهرست - ١٤٥ ) .

● ( **الغناء و الأخبار** ) للنضر بن الحرث - ت ٦٢٤ م . وهو أحد الشعراء المغنين قبل الإسلام ، و كان كتابه مفضلاً عند أهل مكة عن الوحى النبوى ( سورة ٣١ - ٥ ، ٦ )

● ( **النهايات** ) من المؤكد أنها تشير إلى الدساتين على رقبة العود أو الطنبور . وقد استخدم كتاب الموسيقى الإنجليز فى القرن السابع عشر الميلادى مصطلح (نهايات ) للتعبير عن الدساتين . و لم يستخدم العرب فى الجاهلية الدساتين حتى عرفوا العود الفارسى و اقتبسوا أيضًا الكلمة الفارسية ( دساتين ) .

(*) لم تتم ترجمة المخطوط لتعذر الوصول إلى النص الأصلى ، مع الاكتفاء بترجمة التعليق . ( المترجم )

● ( **إسحق الموصلى** ) هو إسحق بن إبراهيم الموصلى ( ت ٨٥٠ م ) ، وكان كاتبًا وافر الإنتاج فى الموسيقى - انظر كتابى (مصادر الموسيقى العربية ) / ١٦ .

● ( **سياط** ) من المحتمل أن يكون سياط أبو وهــب عبد الله بن وهب (ت ٧٨٥ م ) .

● ( **يونس الكاتب** ) أو يونس بن سليمان ( ت - ٧٦٥ م ) و هو مؤلف كتاب (الأغانى) و كتاب (النغم) ، و هما من أوائل الكتب العربية فى هذا المجال - انظر الأغانى ، ٤ ، ١٣ - ١١٤ ) و( الفهرست ، ١٤٥ ) .

● ( النغمات الثمانية والإصبعين الثابتين ) و يشمل النغمات العشرة التى يتكون منها الديوان العربى ( البعد الذى بالكل ) .

وفيما يلى تسوية العود العربى القديم موضحة النغمات العشرة :

الأنف



والنغمات الوسطى هى النغمتين الثابتتين(*)، أما الباقى فهى النغمات الثمانية ( الأصابع ) و مفردها ( إصبع ) ، وقد جاء ذكرها مراراً فى كتاب الأغانى للأصفهانى .

٢٠٤
صـ
٥٦

- ( **عمر بن بانه** ) هو عمرو بن بانه (ت - ٨٩١ م) مؤلف كتاب (مجرد أغانى) و كتاب (فى الأغانى) ، المذكورين فى كتاب (الأغانى الكبير). ( ١٤ ، ٥٠) وكتاب (الفهرست )، ١٤٥ .

أما القنوات التى لم يتعرف عليها المترجم، فهى تضم دستانين من النغمات ، يشبهان لدينا مسار السلم الكبير و السلم الصغير ، ويطلق عليهما (المجرتان).

وفى الواقع إن كلمة (قناة - duct) ترجمة أدبية لمصطلح (مجرى)، وربما يكون المصطلح الموسيقى اللاتينى كندكتوس (conductus) الذى يرجع إلى العصور الوسطى قد استمد جذوره من هذه الكلمة ( duct) ، ولم يكن عمرو بن بانه عالم موسيقى ماهر برغم كونه مغنى جيد، كما يؤكد كتاب الأغانى.

- ( **إبراهيم** ) من المؤكد أنه إبراهيم بن المهدى ( ت ٨٣٩ م ) مؤلف كتاب الغناء - انظر الفهرست - ١١٦ ، و قد أشترك هو و عمرو بن بانه فى كتاب لم يذكرمكانه .

- (**الأسماء العربية و الفارسية**) ربما يعنى هذا أن الأصابع لها أسماء أخرى مثل العشاق العربى ، والعراق ، والحسينى ، والكوشت الفارسى ، والزنكولة، والنوروز، التى لم تذكر أسماؤها حتى أيام ابن سينا (ت١٠٣٧م)، وذلك فى هذه الفترة المبكرة التى أوكد أن هذا المخطوط يرجع إليها .

(*) الأصح أن يقال يستخدم أحد الإصبعين دون الأخر ( إما الوسطى أو البنصر ) ، أما باقى النغمات فهى ثابتة ( المراجع )

– ( **موسيقى أخرى تسمى نهايات** ) وقد ذكرنا من قبل أنها تشير إلى الدساتين ، ولكن يقول كتاب مفاتيح العلوم – القرن العاشر ، إن الفرس استخدموا أيضاً مقامات أو ألحان معينة ، تسمى دستانات .

– ( **مضار** ) وهو ( الموداد ) فى العهد القديم ، والذى أطلق عليه العرب ( مضار بن نزار بن معد ) مخترع الحداء أو غناء القافلة – انظر المروج للمسعودى، ٩٢،٨)، ولم يذكر أنه اخترع العود الذى ينسبه العرب إلى لامك.

– **(يحيى – من الموصل)** من المؤكد أنه يحيى بن أبى منصور الموصلى ( القرن التاسع ) ، وجاء ذكره فى كتاب كشف الظنون لحاجى خليفة ، بإعتباره مؤلف كتاب الأغانى ، وذكر فى مكان آخر أنه كتب كتاب العود والملاهى .

– ( **إسحق وزلزل و بربد** ) الأول هو إسحق الموصلى ، أعظم عواد فى عصره ، وقد تحدثنا عنه آنفًا ، أما زلزل ( ت – ٧٩١ م ) فهو عم إسحق وقد صنفه فى مقدمة العوادين، كما جاء فى كتاب العقد الفريد إنه لم يكن له نظير قبله أو بعده ( ٣ ، ١٩٠ ) . وبربد هو عازف العود الفارسى المشهور (البربط) فى عهد الملك الساسانى كسرى برويز ( ت – ٦٢٨ م ) .

– **(الطنبور الميزانى)** وقد ذكرت فى كتاب دراسات فى آلات الموسيقى الشرقية – ٣٤ ، أنه لا بد أن يكون الطنبور الميزانى المذكور فى كتاب مفاتيح العلوم – ص ٢٣٧، هو الذى يسمى أيضًا الطنبور البغدادى كما يؤكد ذلك الفارابى ( ت ٩٥٠ م ) الذى ذكر عليه دساتين الجاهلية مما سهل عزف ألحان الجاهلية ، انظر ديرلانجية – الموسيقى العربية ، ١ ، ٢٢٧ .

٢٠٥
ص
٥٧

– ( **صنج** ) وهى صنج العرب ( أحيانًا تسمى جنك ) و (شنج الفرس) وكلاهما قيثارات ، وقد قال هذا الخليل أو الخليل بن أحمد ( ت – ٧٩١ م ) إن الصنج يشبه جرس الطبول ، ويقصد به الصحيفة المعدنية ( فى الواقع صفائح ) موجودة بإطار الدف ، كما جاء فى مفاتيح العلوم – ص ٢٣٧ .

- ( **أشعى** ) هو الشاعر الشهير الأعشى بن ميمون ( ت - ٦٢٩ م ) والذى لقب بصناجة العرب ، و لا يعتقد بها آلة تنتمى إلى عائلة القيثارة ، ولكنها إشارة إلى الوزن الشعرى الممتع فى قصائده و الذى يعبر عنه موسيقياً بالصنوج .

- ( **مزهر** ) وهذا تكرار لخطأ فادح قديم مؤداه أن المزهر هو العود كما ذكر فى موضع آخر - ( انظر موسوعة الإسلام ، الدف )

- ( **الرباب** ) هى الآلة التى استخدمها العرب القدماء لمصاحبة أشعارهم ، كما ذكرت فى أماكن أخرى .

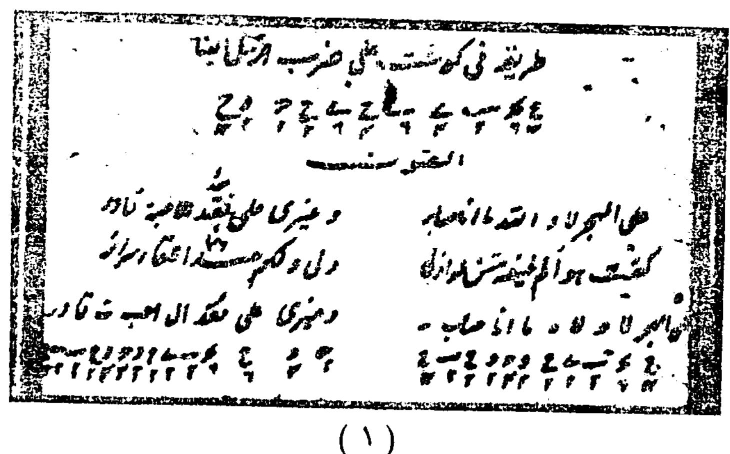
والطبل والدف والمزهر والناى والقصبة هى الآت النقر والنفخ المعروفة . ومن الأهمية بمكان أن نذكر عدم التعرض لآلة البوق أو النفير ضمن الآت الحرب ( المعارك ) ، مما يلقى بعض الضوء على تلك الفترة المبكرة التى يعود إليها هذا النص الموسيقى الشيق .

**هنرى چورج فارمر**

# الأغانى

# فى

# " الليالى العربية "



( ١ )

طريقة لتدوين صوت فى كوشت على ضرب الرمل

من كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن ( ت ١٢٩٤ م )

مخطوط من المتحف البريطانى بتاريخ (١٦٦٣م)

تحت رقم ( Or. ٢٣٦١ )




التدوين الموسيقى للصوت السابق

| صـــ |
| --- |
| ٦١ |

# الأغانى فى " الليالى العربية "

## دراسة للموسيقى والموسيقيين فى القصص العربية " ألف ليلة وليلة "


كتبها

**هنرى چورج فارمر**

دكتوراه الفلسفة ودكتوراه الأدب


**مؤلف**

أرغن القدماء : من مصادر عبرية وسريانية وعربية

مصادر الموسيقى العربية : ببليوجرافية تفسيرية

الموسيقى : الجوهرة النفيسة ( دفاع عربى عن الموسيقى )

الآلات الموسيقية التركية فى القرن السابع عشر

سعديا كاون فى تأثير الموسيقى

دراسات فى الآلات الموسيقية الشرقية

موسى بن ميمون فى الاستماع إلى الموسيقى

تاريخ الموسيقى العربية

مدخل مغربى قديم إلى ضبط العود

الموتسارتية الجديدة

مزود باثنتى عشر صورة توضيحية


طبعة هنريش

رقم ٤٠٢

| - |
| --- |
| صـ |
| ٦٢ |

إلى ( إرنست نيومان – Ernest Newman )

ذكرى أيام مضت

شرط المرافقة الموافقة

# مقدمة

| - |
|---|
| صــ |
| ٦٣ |

إلى الراحل سير ( دنيسون روس – E . Denison Ross ) – ( ١٨٧١ : ١٩٤٠م ) الذى أدين له باقتراحه على لأدرس القطع التقنية من كتاب ( ألف ليلة وليلة ) ، لأنها كانت على حد قوله غير واضحة له فى النسخة العربية .

وقد حدث هذا عام ١٩٣١ م ، عندما أقام ( المؤتمر الثامن عشر للمستشرقين – The Huis ter Duin )، مأدبة رسمية فى نوردويجك بهولندا ، وكنا نتحدث مصادفة فى إحدى الأمسيات الباردة عن ( الليالى ) ، وعرض على أن أزيح النقاب عن المصطلحات الموسيقية بها ، وأتذكر ابتسامته عندما حذرته من مصير من حاولوا أن يبحثوا فى هذه القصص المضحكة .

وفى طريق عودتى لاسكتلندا، بدأت فى قراءة النصوص والترجمات المختلفة (الليالى)، وأدركت أن بها ما هو أكثر متعة من المصطلحات الموسيقية .

ولشدة أسفى لم يعش السير ( دنيسون ) ليرى النقاط الموسيقية الكثيرة التى أعددتها كأساس لهذه الدراسة ، وكانت وفاته هى سبب تذكرى لمشروعى الذى أهملته .

وأنا مدين (للجمعية الآسيوية الملكية) بالتصريح لى بظهور هذا العمل على صفحات مجلتها عام (١٩٤٤/١٩٤٥) م على الرغم من حدوث بعض التغيير والتوضيح ، كما أوجه شكرى للمتحف البريطانى ومتحف ڤيكتوريا وألبرت ومتاحف ومعارض الفن بجلاسكو ومعهد جلاسكو الببليوجرافى للتصريح لى بصور أشكال الآلات النحاسية العربية واستخدام الكليشيهات. وأدين بالفضل لمكتبات بودليان واستانبول والقاهرة وميونخ للسماح لى باستخدام المنمنمات ( النسخ الصغيرة ) .

والنصـــوص العربيـــة المستخدمـــة فى هـــذه الدراســـة هى مـــن كلكتا ( ١٨٣٩ : ١٨٤٢ ) بيـــــــــروت ( ١٨٨٨ : ١٨٩٢ ) بـولاق ( ١٨٩٣ - ٥ ) (١٣١١ - ١٢) ، باستثناء بعض النصوص المقتبسة من طبعة كلكتا التى كتبت بطريقة أخرى ومشار إليها فى الهوامش .

وما يلى الأقواس يشير إلى طبعة السيدة ( بيرتون - Burtons ) لندن (١٨٨٦-٧)، وقد فضلت الطبعة الأخيرة لندرة طبعة (بينارز - Benares)، وحتى يستطيع القارئ العادى الاطلاع على المراجع .

**هنرى چورج فارمر**

| – |
|---|
| صـ |
| ٦٤ |

# المحتويات


| | رقم الصفحة |
|---|---|
| تمهيد ........................................................ | 79 |
| الفصل الأول – الموسيقى فى ألف ليلة وليلة ................ | 85 |
| الفصل الثانى – تأثير الموسيقى فى ألف ليلة وليلة ........ | 93 |
| الفصل الثالث – الموسيقيون فى ألف ليلة وليلة ............ | 97 |
| الفصل الرابع – الآلات الموسيقية فى ألف ليلة وليلة ...... | 103 |
| الفصل الخامس – صناعة الموسيقى فى ألف ليلة وليلة .... | 119 |
| خاتمة ........................................................ | 129 |
| صور توضيحية | |
| | |
| التدوين الموسيقى العربى ( القرن ١٣ م ) .................. | - |
| العود والزمر والتار ( القرن ١٤ م ) ......................... | 132 |
| العود ( ١٢٨١ م ) ............................................ | 132 |
| الطنبور ( القرن ١٤ م ) ..................................... | 133 |
| الجنك ( القرن ١٣ م ) ...................................... | 134 |
| الجنك ( القرن ١٣ م ) ...................................... | 135 |
| النزهة ( القرن ١٤ م ) ...................................... | 135 |
| قانون إيرانى ................................................. | 135 |
| المصفقات والطنبور والناى ( القرن ١٥ م ) ................. | 136 |
| الطبلة والعود والتار والناى ( القرن ١٣ م ) ............... | 136 |
| الناى والرق ( القرن ١٣ م ) ................................ | 137 |
| الناى والرق ( القرن ١٣ م ) ................................ | 137 |
| البوق والنقارة ( القرن ١٥ م ) .............................. | 138 |
| الشعيبية والجوزة والقانون ( القرن ١٥ م ) ................ | 138 |

ص ٦٥

# تمهيد

## اهتك ستور الشك بالسؤال

( مثل عربى )

هذه الدراسة للموسيقى فى " الليالى العربية " ، ذلك الاسم الذى اشتهرت به " ألف ليلة وليلة " فيها بعض القسوة . ونستطيع أن نغتفر هذه القسوة لأنها فى الغالب مفتاح الحق . ولهذا السبب كتبت المثل السابق فى كمقدمة لكلامى .

ولم يظهر أحد من العلماء أى اهتمام بهذا الموضوع حتى الآن ، وأما ما نشر عنه فكان منحرفاً عن الصواب إذا لم يخطئ صراحة .

أما المقالات المنشورة فى المجالات الدورية عن هذا الموضوع قد أحدثت تأثيراً غير صحيح عن موسيقى " الليالى " وموسيقييها . ولم يخطئ الكتاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية ، إذ سايرهم جماعة من مصورى أحسن ترجمات "الليالى" فى جموح "رومانتيكيتهم" ، وصوروا معظم الأشخاص ، وخاصة الموسيقيين ، فى أوضاع غير لائقة ، كانت مصدراً لمتعة الشرقيين ، إذا لم تسئ إليهم .

ولا يوجد فى طبعات " الليالى " التى لا يمكن حصرها ، فى اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقى أى اختصاص ، اللهم إلا فى طبعة ( لين ) الواضحة ، ذلك الرجل الذى يجب أن تفخر به هذه البلاد ، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غير جديرين بذلك وراء هذه الشواطئ .

وحقًا إنه كانت له بعض الأخطاء في ملاحظاته على موسيقى "الليالى" وفى ترجمة بعض العبارات الموسيقية، ولكنه لم يدع التخصص فى الموسيقى العربية ، بل اكتفى باتباع غيره من العلماء مثل فيوتو وغيره ، الذين ضللوا كثيرين من الناس ، وكما فعلت فيما بعد ملاحظات كيسفتر الألمانى .

أما ( جلاند ) ، أقدم المترجمين ، فقد تصرف فى تفسيره إلى درجة تجعلنا لا نلقى بالا إلى شرحه للعبارات الموسيقية . والناس يعترفون بأنه أطلق العنان لنفسه وذهب بعيداً فى تأويلاته . وأما المترجم الفرنسى (ماردس) فكان خياليًا ، لذا لا نلتفت إليه إلا فى نصوص الموضوع الذى نناقشه فى تناوله .

٤
صـ
٦٦

وأما الألمان فأحسن قليلاً ، إذ لم يكن لدى ڤون هـمر برجشتال وهو من أوائل المترجمين الألمان ، الجدارة الموسيقية التى تؤهله لشرح تلك السطور المستعصية على الفهم فى " الليالى " ، وإن ساعد فيما بعد صهره كيسفتر. الذى لم يكن يعرف العربية ، فى كتابه " موسيقى العرب " (١٨٤٢ م) .

وكذلك لم تعالج ترجمة فيل الأصل معالجة دقيقة فى العبارات التى نتكلم عنها ، على حين أن الصور مسلية تمامًا فى كثير من الأمثلة ، فمثلا لا يمكن أن يكون الرقص بمصاحبة كاسات الفرقة العسكرية الكبيرة بدلاً من آلات الأصابع الصغيرة ( ١ ، ١٧٣ ) ، ولا المغنيات اللائى يستخدمن كتب الموسيقى ( ٢ ، ٣٤٣ ، ١٤ ، ٤٨ ) ، ولا الطبول الجانبية وطريقة العزف الغربية المظهر ( ٣ ، ١١٦ ) ، ذلك بغض النظر عن الآلات الغريبة المضحكة التى لم توجد قط ( ٣ ، ٣٠٣ ) وكل ذلك يشكل عدم دقة .

أما المترجمون والمحررون والفنانون الإنجليز فى جملتهم ، فيعطوننا نتائج أحسن بكثير من المذكورين آنفًا فى ذلك الموضوع الخاص الذى يتناوله هذا الكتاب .

وأشير فى هذا التقدير إلى لين و باين و برتون وقد تكلمت عن ترجمة لين لهذه العبارات التى نبحثها . وقد اعتبر المستعرب م . ج . دى جويه والعالم الموسيقى ج . أوسترب ترجمته "لليالى" فى جملتها "صحيحة صحة تحوز الإعجاب" و "رائعة" ولكن من وجهة نظرنا نثق بترجمة لين لهذه الدراسة أكثر من باين .

أما معاصره برتون الذى أقام كثيراً من عباراته المتعلقة بالموسيقى على أساس تفسير باين ، فهو عادةً أكثر انحرافًا فى اقترابه، وإن كان أسلوبه القوى وملاحظاته المفسرة التى لا تختص بالموسيقى إلا واحدة منها ، سترت ذلك الخطأ . وعلى الرغم من ذلك فضلت أن أستخدم ترجمة برتون على لين لأن برتون تناول جميع المادة المعروفة على حين لم يفعل ذلك لين . أضف إلى ذلك ، أن برتون استخدم نسخة كلكتا ( ١٨٣٩ - ١٨٤٢ م ) التى كانت دعامتى الأولى ، على حين اعتمد لين على نسخة بولاق ( ١٨٣٥ م ) .

| ٥ |
|---|
| ص ٦٧ |

ويظهر مما قلت آنفًا أن الحاجة كانت ماسة لهذه الدراسة ، على الرغم من ظنى أنه من المستحسن فى الوقت الراهن أن أراعى أكثر من طبقة من القراء، فلا أقصد إلى إرضاء المستعرب والعالم الموسيقى وحدهما، وإنما القارئ العام أيضا .

فبالنسبة للمستعرب ، فإنى موقن أنه سيجد كل السرور فى الاطلاع على شروح المصطلحات العربية الجديدة ، إذ هو عارف بأصل " الليالى " اللغوى . وكذلك العالم الموسيقى ، الذى سينال قسطًا كافيًا من الميدان الموسيقى العلمى والجانب الاصطلاحى ، خاصة فى الفصلين الرابع والخامس ، ولكنه قد لا يتابعنى السير فى الفصول الأولى، إذا كان لا يعرف الكثير عن الشرق .

أما الثالث ، أعنى القارئ العام ، فسيجد نفسه فى عالم جديد ، يستطيع المرء أن يتنبأ بتأثير ذلك فيه . وعندما يتكلم الراوى عن الحوادث

العادية فى الحياة اليومية نقبل أقواله على ظاهرها وعلاتها . ولكنه إذا تكلم عن أشياء أقل من ذلك عملية وتداولاً فسنقابله بالشك التام .

وأشير بهذا الكلام إلى ما فصل القول فيه فى الفصل الأول والثانى والثالث . وحقًا قد يوجد هذا الشك أيضًا عند العالم الموسيقى ، ولكن دعنى أقول إنه لا يوجد فى " الليالى " إلا القليل الذى لا يلائم الموسيقى فى نظر الغرب الأوروبى الحديث ، وذلك كيلا تغرى تلك الأقوال المستعربين والعلماء الموسيقيين بالشك فيما نحكيه فى هذا الكتاب .

وقد استخدم الشرقيون فى عصورهم الإسلامية الذهبية الموسيقى فى مواطن كثيرة – كما يظهر فى الفصل الأول – تعادل فى تنوعها مواطن استخدام الموسيقى اليوم فى أوروبا الغربية ، ويقول كمباريو إن سبب ذلك أن " الموسيقى ارتبطت دائما فى تاريخها بمظاهر الحياة الاجتماعية (وتغيير ما يجب تغييره) ولم تكن قط " غاية فى ذاتها " كما يقول الفلاسفة ، لأننا دائمًا نخضعها لبعض قوى الحياة العامة المهمة " .

بل قد يبتسم بعض الناس من تفسير العربى العميق الغامض للموسيقى أو إيمانه الساذج بقوة الفن ، كما نرى فى الفصل الثانى ، ولكن يمكن اقتباس عشرات العبارات من المؤلفين فى أوروبا الغربية ، تلك العبارات التى تشبه أفكار الشرقيين تمام الشبه .

ألم يقل (ڤاجنر): "ليست قوة المؤلف الموسيقى غير قوة الساحر . ونحن فى الحقيقة نستمع إلى إحدى" سيمفونيات"بيتهوڤن فى حالة من النشوة" .

أما قصص الفصل الثالث عن المبالغ الخرافية التى كانت تعطى للموسيقيين فى عصور الخلافة ، والتى أنكرها بعض المؤرخين فيمكننا الإيمان بها ، فقد ترك اليوم فى بريطانيا أكثر من واحد من الموسيقيين سواء المؤلفون المشهورون ، أو موسيقيو الصالات الشعبية ، ثروة تقدر بمئات الآلاف من الجنيهات .

٦
صـ
٦٨

ولا يحتاج الفصل الرابع بطبيعته إلى النقد ، ولكن دراستى الطويلة لهذه الآلات العربية والفارسية فى " الليالى " قد تسمح لى بالاستشهاد بمؤرخ الآلات الموسيقية ، القس المحترم ( ف . و . جالفين ) الذى يقول : -

" دراسة الآلات الموسيقية التى فى أيدينا تعد اليوم ضرورية ، لا للموسيقى وحده ، وإنما للأديب والفنان والمؤرخ ، لأنه لا يمكن فهم كثير من الإشارات إلى العادات فى العصور السالفة إلا بها " .

ولعل الفصل الخامس الذى يتناول نظرية الموسيقى وأداءها يهم المتخصصين وحدهم ، أعنى المستعربين وعلماء الموسيقى . ولكنى آمل أن يجد القارئ العام الذى يتحمل آلام قراءته نتفة هنا وهناك تليق باختياره ، فيصيح مع الأمير ( هنرى ) : " آه أيها المتوحش ، رغيف بنصف بنس فى مقابل كل هذا " .

وأخيراً أحب أن أشير إلى أنى أعتقد أن الأدلة التى تتجلى فى هذه المناقشة ستساعد على حل المشاكل الأخرى ، مثل تاريخ الحكايات الخاصة وموطنها ، تلك النقطة التى أكدتها فى كتابى " بحث فى الفن الفارسى " ( ١٩٣٨ م ) . وذلك بغض النظر عن الوجه الخاص لهذه الدراسة .

وعلى أى حال لا يمكن أن يذهب أى عمل سدى ، إذ يقول المثل العربى: " قطعوها صِحت للطنبورة " أى إن الشئ التافه فى الظاهر يمكن جعله شيئًا له بعض الأهمية .

# الفصل الأول

| ٣ |
|---|
| صـ |
| ٦٩ |

## الموسيقى فى ألف ليلة وليلة

### السماع لقوم كالغذاء، ولقوم كالدواء، ولقوم كالمروحة

(حكاية الشيال والبغداديات الثلاث)

تعتبر القطع الموسيقية التى تحلى كثيراً من قصص " ألف ليلة وليلة " من المميزات ذات الأهمية الكبيرة فى ذلك الكتاب الذى وصفه برتون بأنه " ذخيرة عجيبة لتراث الأدب الشعبى الإسلامى" .

ولكن عدم انتباه المترجمين والشراح إلى تلك الميزة ، كما بينت ذلك بالتفصيل فى المقدمة ، مما يثير الدهشة ، فإننا لا نخطئ إذا قلنا إنهم لم يحققوا أى تقدم فى ذلك الموضوع ، فيما عدا الملاحظات المختصرة القاصرة التى أضافها ( لين ) إلى ترجمته لألف ليلة وليلة . وذلك ما دعانى إلى القيام بهذه الدراسة .

وترتبط الموسيقى فى ( ألف ليلة وليلة ) فى غالب الأحيان بالخمر والنساء بين الملاهى أو الملاذ ، التى رماها المسلمون المتشددون باللعنة ومس لين و برتون هذا الموضوع مسًا رقيقًا ، ولكن تضمن كلامهما القليل كثيراً من المعانى .

فيقول ( برتون ) : " إن محمداً (ﷺ) حرم الموسيقى " ويؤكد (لين) "أن النبى شدد فى تحريم الموسيقى تشديده فى الخمر" . ولم يستشهد فى

ذلك إلا بكتاب " مشكاة المصابيح " المتأخر نسبيًا ، على حين رد الغزالى (المتوفى ١١١١ م ) وهو ثقة ، الحديث الذى استشهد به وأنكره .

والحقيقة أننا لدينا كثير من الأدلة على أن محمداً( صلعم) لم يعارض السماع ، بل استمع إلى الموسيقى ، كما أكدت ذلك أكثر من مرة . وذلك هو ما دعا المجتمع الإسلامى ، خاصته وعامته ، إلى استحسان الموسيقى وتقديرها ، على الرغم من وعيد المتشددين ، ذلك الاستحسان الذى يظهر ظهوراً واضحًا فى " الليالى " .

٤
ص
٧٠

وتبين مطالع القصائد أنهم لم يستعملوا الموسيقى لمجرد الجرى وراء اللذات المحرمة ، فقد كانت الموسيقى " غذاء " للصوفى ، والدرويش إذ تؤازره فى أذكاره ، ألم يقل الدراويش المزيفون فى " الليالى " : " إن زادنا ذكر الله بقلوبنا ، وسماع المغانى بآذاننا " .

ولكن لسوء الحظ " الليالى " لا تشير إلى ذلك الاستعمال إلا نادراً وتمر عليه مر الكرام حينئذ ، وذلك مثل إشارتها إلى قارئ القرآن العظيم ، أو منشد الذكر ، أو المؤذن على المئذنة ، أو النائحة فى المأتم ، كذلك توجد عشرات المقالات العربية عن الموسيقى كمساعد فى الأذكار .

وترجع العبارة التى صدرت بها المقال بأن الموسيقى كانت " دواء " إلى الحقيقة القائلة بأن الفن له مكانة بين طرق العلاج . ولم يعتبروا تأثير الموسيقى المسكن الملطف فى العقل ذا قوة شافية فحسب ، بل تمسكوا أيضًا بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقى فى نظام معقد ليحدث الشفاء وفقًا لنسب رياضية معينة . وقد نفذت المستشفيات ذلك النظام واتبعته . (*)

(*) نظرية التأثير (Etros) - ( المراجع )

ولكننا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقى منعشة كالمروحة فى اليوم الحار ، وإن كانت فى العادة تصاحب الخمر والنساء عند الشباب اللاهى ، كما يظهر ذلك فى "الليالى" ، وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار تأييداً كبيراً .

فهذا هو الشيخ إبراهيم يقول : " الشرب بلا طرب ما هو فلاح " وذلك آخر يقول : " الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده " ، ويحذر ثالث بقول البغداديين : " الشراب بلا سماع ربما أورث الصداع " .

وتوضح لنا حكاية إبراهيم وجميلة حاجات الراغبين فى الشراب توضيحًا كبيراً . فعلى الرغم من رغبة الرجل فى تلك القصة فى الشراب فحسب ، يقول لبواب الخان : " اشتر لنا فاكهة وشراباً ........ ونقلاً ومشموماً ، وخمس دجاجات سمان ، واحضر لى عوداً " .

| ٥ |
|---|
| صـ |
| ٧١ |

وكان الضيوف ينسحبون إلى مجالس الشراب لسماع القيان . وهكذا ظهرت على المسرح ثانية الملاهى المحرمة ، أى النساء ، وكان ذلك نتيجة لا مفر منها . فهذا هو على نور الدين ينشد فى الليالى : -

عوادة مالت بنا     فى نشوة المتنبذ

وذلك آخر يغنى : -

وغـــادة مسكـت للعـــود أنملهـا     فعادت النفس عند الجس تختلس

غنـت فأبرا غناهـا مـــن به صمم     وقال : أحسنت حقا من به خرس

ولعل الذين قرءوا " قصة الفشار " الخيالية السارة فى حكاية المزين عن أخيه الخامس ، حيث يظهر مدى حبهم " للخمر والنساء والأغانى " ، لعلهم يتذكرون افتخاره بطواعية كل مغن ومغنية فى المدينة لأمره ، حتى ضحكوا عليه .

ومع ذلك كان الانغماس فى مفاتن الموسيقى الساحرة يكلف كثيراً من المال فى تلك الأيام ، وسنرى أنهم منحوا بعض الثروات الصغيرة للفنانين . ويظهر الإسراف الباذخ على الطرب والملاهى الأخرى فى حكاية " الشاب الذى لم يضحك بقية عمره " وهو مثال له أشباه كثيرة .

وهذا القول القديم يتردد كثيراً فى الأدب العربى . ومن ثم جاء المثل القائل : " الإنسان يسمع ، فيطرب ، فينفق ، فيقتر ، فيغتم ، فيموت " . وعلى الرغم من وعيد المتشددين وإنذاراتهم ، ما زال العرب يقولون : "الفاجر الكريم خير من التقى البخيل" .

وقد وصل فن الموسيقى إلى أوجه فى الأراضى الإسلامية ، فى ملاهى الطبقات الراقية والمتوسطة هذه ، إذ ولدت الموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) فى هذه الأجواء ، ونمت فيها ، كما ظهرت فيها أيضًا القصيدة والقطعة والنفتة - التى تعتبر قطعًا موسيقية - مثلها فى ذلك مثل "النوبة" التى تضم الموسيقى الآلية والغنائية .

ومع ذلك لم تتعد موسيقاهم النوع الذى نسميه موسيقى الحجرة . وكانت العادة فى القصص الأولى من " الليالى " أن يعزف على العود ، إما منفرداً أو مع آلة إيقاعية مثل الدف أو الطبل لمرافقة أحد المغنين ، أو تأليف مجموعة آلية للتسلية .

ونقرأ فى بعض الأحيان عن استعمال الناى مع العود ، أو الناى أو الشبابة منفردين ، وأحيانًا تصاحب بالدف أو الطبل طلبًا للاتساق والانسجام . ثم نرى الجنك والسنطير يكمل أحدهما الآخر ونرى العود والدف والقانون معا .

٦
صـ
٧٢

أما أكبر مجموعة موسيقية فى "الليالى" فكانت تتألف من العود والجنك والقانون والناى ، وإننا نستطيع أن نطلق على تلك المجموعة لفظ " جوقة " ولكن ذلك الاجتماع لم يكن مألوفًا ، بل من المحقق أنه لم يحدث فى

أيام الأمويين والعباسيين الأولين وإن اجتمعت لدينا عدة أمثلة مصورة لمثل هذه المجموعات من الآلات فيما بعد .

وذهبت معارضة المسلمين المتشددين لانغماس الطبقات العليا والمتوسطة فى " الملاهى المحرمة " التى تصورها " الليالى " أدراج الرياح ، إذ كانت هذه الطبقات تقتدى ببلاط الخليفة فى تقليد ذلك . وكان أفراد الشعب جميعًا على اختلاف طبقاتهم يبددون دراهمهم حيث يوجد الوجه الجميل والأغنية الجذابة ، لأن " الخليعة " – كما قد يسميها المتشددون – تنتظر من زبائنها الكرم والسخاء . ويبدو أن طائفة أخرى من الشعب كانت تعزف موسيقاها الخاصة ، حين تسكرها الخمر ، كما فعل الأحدب الذى كان يأخذ دفه معه .

وهناك وجه آخر للصورة، إذ يجوز أن تكون الموسيقى "منعشة كالمروحة" دون أن ترتبط بالخمر والنساء، وعلى هذا الوجه نرى الموسيقى لدى الشعب، أو لدى غالبيته ، مثل الحمامى ودربكته ، أو العبد الأسود ومزماره، أو الفوال والزبال الذان كانا يرقصان أثناء الغناء، كما تردد ذلك " الليالى " .

وكانت الموسيقى الغنائية والآلية تستخدم فى جميع الأفراح الخاصة والعامة . فالعبيد يحيون الضيوف بقرع الدفوف ، والمغنيات المحترفات يغنين أغنياتهن المرحة فى حفلات الميلاد والزواج على قرع الدف أو الطار ، الذى كان يستخدم كذلك فى جمع " النقوط " وكانوا يقولون : " غناء بلا نقوط شبه ميت بلا حنوط " .

٧
ص
٧٣

وعندما كانوا يطلبون من الموسيقى العزف خارج الدار فى الأفراح الخاصة أو العامة كانوا فى العادة يكونون مجموعة من الدف والطبل والمزمار، ويصيحون: "اشف كبدك، وطبل طبلك ، وزمر زمرك" . وكانت بعض فرق الموسيقى التى تحيى المواسم العامة تتألف من مغنين شعبيين أكثر مما تتألف من جوقات رسمية، وإن ساعدتها فى غالب الأمر السلطات العسكرية.

من الطبيعى أن تكثر الإشارة إلى الموسيقى العسكرية فى " الليالى " حيث إن الزحام العسكرى له من الأهمية ما للموضوع الغرامى . وعلى الرغم من اشتهار الجوقة العسكرية باسم " الطبلخانة " - كما شرحت فى مناسبة أخرى - فإن " الليالى " تسميها " نوبة " .

وكان عملها الرئيسى فى أيام السلم عزف بعض القطع الموسيقية فى ساعات خاصة " نوب " من اليوم ، ومن ثم أطلق عليها اسم " نوبة " كما يحدث فى الحفلات الرسمية تماماً . وتبين عبارة " دقة البشاير " التى كانت تعزف لإعلان الأفراح فى " الليالى " والكتب الأخرى ، تبين أنهم كانوا يدقون الطبول لإعلان تلك الأفراح .

ونستطيع أن نتبين من حكايتى "تاريخ عريب وأخيه عجيب" و "جانشاه" أن " النوبة " كانت تلعب دوراً مهماً فى وقت الحرب .

وكان من نظام المعارك أن تعزف النوبة بعيداً عن الصراع المتشابك ، حيث تأخذ فى العزف المستمر أثناء الكفاح . ويستمر الجيش فى القتال ما دامت الموسيقى تصدح ، بل كانت الفرق تكر على العدو بعد اضطرارها إلى التقهقر ، لأن نوبتها ما زالت تعزف موسيقاها .

وتذكر " الليالى " دعوتين أو إشارتين معروفتين ، أعنى دعوتى "الحرب" و " الانفصال " ، وكلتاهما تعلن بدق الطبول ، وفى بعض الأحيان بالكاسات . كما نقرأ أن الكاسات أعلنت المسير .

وتتألف النوبة أو الجوقة العسكرية التى وصفتها " الليالى " من مجموعات مختلفة . فكانت فى العادة تتكون من الطبلة أو الكاسات ، أو من الكاسات التى تصدح فى الحفلات المدنية والحربية . ولكنها كانت تتألف أحياناً من البوقات والطبول أو من البوقات والكاسات ، أو من الطبول والكاسات ، أو من المزامير والكاسات أو من المزامير والطبول .

٨
صـــ
٧٤

ومن وقت لآخر كانت تتكون من مجموعات من الطبول والأبواق والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكاسات ، أما أكبر مجموعة آلية فى " الليالى " فكانت تتألف من الكاسات والأبواق والطبول والمزامير ، وإن أضافوا بوقًا إلى المجموعة السابقة فى إحدى المناسبات الأخرى .

يستطيع المرء بهذه المادة أن يصدق راوى " الليالى " حين يقول إن الموسيقى أصمت الآذان ، أو إن الضجة جعلت " الأرض ترتج " وقد عرف المسلمون قيمة الضوضاء فى إثارة الذهول والحيرة فى المعركة أحسن معرفة، فنقرأ أنهم زينوا البغال والجمال بالجلاجل والقلاقيل والأجراس لإثارة الفزع ، وإن المرء ليذكر وصف جواد صلاح الدين فى " رواية ريتشارد قلب الأسد " :

" وكان كفله كله محلى بالأجراس "

نستطيع مما سبق أن نستخلص المواضع الكثيرة التى استخدمت فيها الموسيقى فى " الليالى " فهى ملهمة للدرويش ، وعلاج للطبيب ، وملهاة للخليع ، ومسرة للوقور ، ومثيرة للجندى ، ومع ذلك فالموسيقى وراء كل تلك الأمور .

فإننا نلمح فى بعض الأحيان أنهم قدروها لذاتها ، على الرغم من تطور صورتها العليا بين الطبقات المترفة المتفرغة من العمل ، بين الملاهى التى تشددوا فى تحريمها ، وذلك على الرغم من معارضة بعض الفقهاء لذلك التقدير .

وإننا لنعرف أن أعلام مفكرى الإسلام ، مثل (الفارابى) و(ابن سينا) ، نظروا إلى الموسيقى على أنها علم شغل أذهانهم . وتظهر الموسيقى بهذه الصورة العلمية فى "الليالى" حين تفخر تودد القينة بمعرفتها لفن الموسيقى.

| ٩ |
|---|
| ص |
| ٧٥ |

# الفصل الثانى

# تأثير الموسيقى

## سماع الغناء برشام حاد

( مثل عربى )

كانت أعظم صفة يمدح بها الفنان العربى هى تشبيه موسيقاه بمزامير النبى داود ، وكانت العبارة الجارية على الألسنة فى "ألف ليلة وليلة" هى : "صوته يشبه مزامير آل داود" وإنها لعبارة توضح مدى تقديرهم لتلك المزامير.

وكانت العبارة الثانية التى يمدح بها المغنون تشبيه غنائهم "بالتغريد" وإن روعته "توقف الطير فى كبد السماء" . ويصرح القرآن بأن الطير كان يرافق داود فى التغنى بمدائح الله وتسبيحاته ، وبهذه الصورة اعتبروا تغريد الطير موسيقى شبيهة بموسيقى داود واضع المزامير، واستدلوا بموت الطير فى أثناء سماعها الموسيقى على "سحرها القاتل"، وشاعت عبارة "يقتل طربًا"(*) فى صدد الكلام عن الموسيقى فى الأدب العربى .

| ١٢ (*) |
|---|
| ص |
| ٧٦ |

وليس الموت عن سماع الموسيقى بنادر فى القصص العربية ، ولقد وقع فعلاً فى "ألف ليلة وليلة" فى "حكاية البائسين الثلاثة" التى يدعى أن راويها هو ( العتبى ) . أما الإغماء فكثير ، وقد ظهر هذا فى حكايتى "عشاق المدينة" و "مفلس بغداد" .

(*) الخطأ فى تسلسل الرقم الجانبى موجود بالأصل . ( المترجم )

ولن نستطيع أن نفهم هذه اللغة المبالغ فيها " ألف ليلة وليلة " وغيرها من الكتب عن تأثير الموسيقى ، إلا إذا فهمنا الفهم كله لما سبق لنا قوله . فقد صرحوا بأن أحد الموسيقيين كان يستطيع أن يوقف المتحرك ويحرك الساكن وأن آخراً كان يجعل من الغبى ذكيًا، وهى إشارات ومبالغات لطيفة . ومع ذلك فليس الخيال المحض أو المجاز هو الذى دفع الراوى ليقول : " إنها ترقص الحجر الجلمود " أو أن الحجرة رقصت من فرط السرور ، ولكن ذلك القول يرجع إلى نوع من تقديس الموسيقى .

وينتشر هذا التصور فى الأدب العربى الذى يتناول الموسيقى ، كما يظهر فى " ألف ليلة وليلة " فى غالب الأحيان . ولعل أجمل تلك التخيلات ما يدور حول الآلات الموسيقية ويضفى عليها المواهب الإنسانية .

فكلمة (العود) تدل على أنه مصنوع من الخشب ، ولكن العرب ارتضوا بالرأى القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التى وقفت عليه حين كان غصنًا فى إحدى الأشجار . ولذلك السبب يغنى شاعر ( ألف ليلة وليلة ) قائلا :

لقد كنت عوداً للبلابل منزل    أميل به وجداً وفرعى أخضر
ينوحون من فوقى فعلمت نوحهم    ومن أجل ذلك النوح سرى يجهر
رمانى بلا ذنب على الأرض قاطعى    وصيرنى عوداً نحيلاً كما تروا
ولكن ضربى بالأنامل مخبر    بأنى قتيل فى الأنامل مصبر

١٣
صـ
٧٧

أو يصرح فى موضع آخر : (أن العود ورن ، ولأماكنه القديمة قد حن ، وقد تذكر المياه التى سقته ، والأرض التى نبت منها وتربى فيها ) .

وكان الفلاسفة والعلماء العرب يتصورون الموسيقى جزءاً من النظام الكونى ، فربطوها بتصوراتهم اللطيفة عن ( الرباعيات المجتمعة ) التى تغنت بها المغنية فى ( حكاية نور الدين ومريم العوادة ) .

* أما ترى أربعًا للهوى قد جمعت *

وهذه الفكرة قديمة جداً، ولكن الكندى ( المتوفى عام ٨٧٤ م ) فى العصور الإسلامية وصل بها إلى نظام شامل . أما (ألف ليلة وليلة) فلا تزيد على الإشارة إليها ، وإن كان يوجد فى (حكاية أبى الحسن وجاريته تودد) من المادة ما يسمح لنا برسم تخطيط يبين لنا ارتباط الموسيقى بالأمور الكونية ارتباطًا ثابتًا غير متغير .

وليس تصنيف الأبراج بمتسق فى ( ألف ليلة وليلة ) ، وإنما أمرمسل فى نظر تودد الفخور بمعلوماتها .

ونما من هذا التصور نظام خاص ، وأخذ كل صوت إيقاعى أو نغمى تأثيرًا خاصًا به . وسيطر هذا النظام على الموسيقى العلاجية ، ولكن لابد أن نسبة العمليات المعالجة كانت ضئيلة نسبة إلى الجداول الكثيرة المتعارضة التى وصلت إلينا فى هذا الشأن .

**الرباعيات المجتمعة**

| أوتار العود | البم | المثلث | المثنى | الزير |
|---|---|---|---|---|
| العناصر | الماء | التراب | الهواء | النار |
| الأمزجة | بارد رطب | بارد جاف | حار رطب | حار جاف |
| الكواكب | القمر | زحل | -- | الشمس |
| الأبراج | السرطان<br>العقرب<br>الحوت | الثور<br>السنبلة<br>الجدى | الجوزاء<br>الميزان<br>الدلو | الحمل<br>الأسد<br>القوس |
| الروائح | -- | الورد | الريحان | -- |

١٥
صـــ
٧٩

# الفصل الثالث

# الموسيقيون فى ألف ليلة وليلة

**«عاشر المصلى تصلى ، وعاشر المغنى تغنى»**

( مثل عربى )

الموسيقيون الذين ذكرتهم ( ألف ليلة ) محترفون،اتخذوا الموسيقى مهنة لهم ، ونستطيع أن نصنفهم فى أربعة أقسام: المغنون، والمطربون ، والمغنيات ، والقيان . وكانوا يحضرون فى البلاط فى ساعات خاصة تعرف باسم (النوبات) ، فيعزفون من وراء ستار فى حجرة خاصة ، كما وصفها (لين) . وتذكر ( ألف ليلة ) أن إحدى هذه الستائر كانت مصنوعة من ( الديباج وشراريبها من الإبريسم وحلقاتها من الذهب ) .

ومغنى ( ألف ليلة ) مغن ماهر وموسيقى بارع ، كان ينتظر منه أن يتحلى ببعض المواهب والصفات المطلوبة فى النديم ، مثله فى ذلك مثل المغنى الأوروبى فى العصور الوسطى . وقد نال معظم المغنين الذين قدمتهم لنا ( ألف ليلة ) - إن لم يكن كلهم - مركزًا كبيرًا فى البلاط ، مما جلب لهم مرتبًا ثابتًا ، وهبات متكررة تعتبر ثروة صغيرة فى ذاتها فى أغلب الأحيان .

وسمى المطرب (الآلاتى) بهذا الاسم فى اللغة العربية لأنه يعزف على (آلة الطرب) أو (آلة اللهو) ، وقد استعمل ذلك اللفظ لتمييز الموسيقيين الذين

١٦
صـ
٨٠

كانوا مطربين ( آلاتية ) فى مستهل حياتهم وقد ظهر المطربون فى قصور الأشراف أيضًا ، ولكن اسم ( المطرب ) لم يكن وقفًا عليهم ، وإنما أطلق على من هو أقل درجة منهم من الموسيقيين المدنيين أو المتجولين الذين كانوا يعزفون خارج المنازل فى الأفراح بالطبل والزمر .

أما ( المغنية ) فكانت فى الغالب حرة أو عتيقة تلقت مبادئ فنها عندما كانت قينة ، أو التقطت تلك المبادئ من مكان ما . وكانت المغنية تحيى الحفلات الخاصة والعامة فى الأعياد المدنية والدينية بالعزف على الطنبور .

وكذلك كانت ( القينة ) مغنية ، ولكنها ما زالت جارية . ويندر أن تطلق عليها ( ألف ليلة ) لفظ ( قينة ) وإنما تسميها فى غالب الأحيان ( مغنية ) أو ( جارية ) . وكانت تتلقى تدريبات خاصة فى الغناء ، ثم تشق طريقها إلى عائلات الأشراف والطبقات الغنية سواء عن طريق التجارة الخاصة أو عن طريق سوق الرقيق . وكان يحدد ثمنها مواهبها وجمالها ، ولكننا يجب أن نذكر قول ( سعدى ) : ( الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل ) .

وتذكر ( الأغانى ) و ( ألف ليلة ) أن بعض المغنيات كن يأخذن هبات كبيرة حيث وجدن الاحترام والتقدير الساميين ، خاصة اللائى لم يتلقين دروسهن فى سوق الرقيق ، وإنما نشأن فى بيوت مواليهن . وقد كانت صور هذه الفتيات تزين قصور مواليهن على الرغم من تحريم الإسلام لذلك .

وتاريخ بعض هؤلاء الموسيقيين المحترفين ذو أهمية عظيمة ، إذ يكشف لنا عن الدور الكبير الذى لعبوه فى حياة الشرق العربى العائلية والاجتماعية. ولهذا السبب أورد هنا بعض التفاصيل الواردة فى ( ألف ليلة)، وقد تبين لى بعد جمع القصص أن كل الموسيقيين الرجال المذكورين فى (ألف ليلة) هم شخصيات تاريخية .

وأول هؤلاء الموسيقيين يونس الكاتب ( المتوفى ٧٦٥ م تقريبًا ) بطل ( حكاية يونس الكاتب والوليد بن سهل ) التى يغنى فيها مع تلميذته أمام الأمير ( الوليد ) ويطلب ( يونس )٥٠٠٠ درهم من الفضة فى مقابل التنازل عن جاريته ، فيعطيه إياها الأمير مع هبة مالية أخرى ، ولما صار الأمير خليفة عام ٧٤٢ م غنى يونس فى بلاطه بدمشق .

| ١٩ |
| --- |
| صـ ٨١ |

وثانيهم أبو إسحاق إبراهيم الموصلى ( المتوفى ٨٠٤ م ) مغنى بلاط الهادى و هارون ، ويظهر إبراهيم فى ( ألف ليلة ) فى ( حكاية إبراهيم الموصلى والشيطان ) ، إذ يزوره الشيطان ويكنى ( أبا مرة ) ويغنى له غناء عجيبًا ، كأن ( الأبواب والحيطان وكل ما فى البيت تجيبه وتغنى معه من حسن صوته ) . فيذهب ( إبراهيم ) إلى القصر فورًا ، ويردد الموسيقى التى سمعها للخليفة ( هارون ) . أما كتاب ( الأغانى ) - الذى أشار أيضًا إلى القصة نفسها - فصرح باسم الزائر العجيب ، وسماه إبليس. ونقرأ عن ( إبراهيم ) فى بعض المواضع الأخرى ، فهو مؤلف قصة " محبى المدينة " ، وهو فى " حكاية نور الدين على وأنيس الجليس " ، وهو رسول الخليفة هارون فى " حكاية عبد الله بن فاضل وإخوته " تلك القصة التى تبين مدى التقدير الذى تمتع به هذا المغنى فى البلاط .

ثم نصل إلى أبى إسحاق ( إبراهيم بن المهدى ) (المتوفى عام ٨٣٩ م) الأخ الأصغر للخليفة هارون. وكان إبراهيم ذا مهارة ملحوظة فى ذلك الفن ، على الرغم من عدم احترام المسلمين للأشراف الذين يندمجون فى الموسيقى. ونقرأ عن مخاطراته فى "حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر" حيث يبرهن بالعزف على العود على خطأ إحدى القيان فى عزف "طريقة " خاصة . وتحتوى " حكاية إبراهيم بن المهدى وحلاق سرجون " على قصة القبض عليه ثم إطلاق سراحه بسبب محاولته اغتصاب الخلافة . ولكن الحكاية تخطئ فتدعى أن سبب القبض على الأمير عام (٨٢٥ ، ٨٢٦م) كيد (إبراهيم الموصلى)، حيث كانت وفاة المغنى العظيم قبل ذلك بعشرين عامًا .

أمـا إسـحـاق بن إبراهيم الموصلى ( المتـوفى ٨٥٠ م ) فكان أعظم الموسـيقـيين الذين ظهروا فى العصـر الذهبى ، وتصـفه " ألف ليلة " بأنه " بارع فى هذا الشـأن ( أى الموسيـقى ) " . وتصـوره لنا " حكاية إسـحـاق الموصلى " التى تروى قصـة هروبه مع خديجـة قينة الحسن بن سـهل والزنبيل المشـهور بعض التصـور . وينسب كتـابا "الأغـانى" و "مطالع البـدور" نفس القصـة لأبيـه إبراهيم ، ولكن ابن بدرون ينسبـهـا لإسـحـاق . وكذلك يمـثل إسحاق وإحدى القيان دور البطولة فى مغامرة أخرى فى "حكاية إسـحاق الموصلى والتاجر" . وأخيراً توجد " حكاية إسحاق الموصلى والجارية وإبليس " التى تعتبر قطعة موسيقية أخرى مع الشيطان .

٢٠ صـ ٨٢

ومن الموسيقيين المشهورين المذكورين عبيد الله بن سريج (المتوفى عام ٧٢٦ م تقريباً) و معبد بن وهب (المتوفى عام ٧٤٣ م) اللذان اشتـهرا بتأليف الأغـانى . ويظـهر فى " ألف ليلة " كـذلك مغنيان آخران أقل أهـمية ، تشـير إليهما الليالى إشارة عـرضية، هذان المغنيان هما صدقة بن صدقة و زرزور الصـغير وقد ورد اسم الأول فى "حكاية أبى الحسن الخرسانى" حيث يقال إن صدقة كان مع الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان عندما قتل المتوكل عام (٨٦١ م) . ولم يرد اسم هذا المغنى فى كتاب الأغانى أو ما شابهه من كتب ، ولعله من أحـفـاد أبى (صـدقـة مـسكين) ، أحد مـغنـى بلاط هارون ، وأخو ( أحمد بن صدقة ) الذى كان مغنياً محبوباً لدى (المتوكل ) . وكذلك لا يـذكـر كتـاب " الأغانى " ( زرزوراً الصـغير ) ، ولكن وجود (زرزور الكبير) فى بلاط الخليفة المعتصم ( المتوفى ٨٤٣ م ) يرجح وجود (زرزور الصغير) ، الذى لا تذكر " ألف ليلة " عنه إلا أنه غنى أغنية .

أما الموسيقيات فى "ألف ليلة" فلم يذكرهن التاريخ ، اللهم إلا واحدة ، ومع ذلك لا يوجد ما يدعونا لعدم للتعرض لهن ، وخاصـة أنهن يقدمن صورة جـميلة عن مواهب هؤلاء الفنانات المخـتلفة ، ومـا كان ينتظر منهن فى تلك

الأيام، بل يمكننا أيضًا من معرفة كيفية إطلاق لقب "عالمة" (الجمع : عوالم) على القينة فى مصر الحديثة . وإليك أبرز الموسيقيات فى " ألف ليلة " .

| ٢١ |
|---|
| ص |
| ٨٣ |

أول هؤلاء الموسيقيات ( نُعم ) التى باعها طفلة مع أمها رجل كوفى يدعى ( الربيع ) ، وكانت نشأتها مع ابنه نعمة الله . وعنى بتثقيفها "وقرأت القرآن والعلوم ، وعرفت أنواع اللعب والآلات والملاهى" وكانت النتيجة زواجها من ( نعمة الله ) . ولكن جمالها النادر ومواهبها الفذة جعلت ( الحجاج ) ، حاكم العراق الداهية يحتال فى الاستيلاء عليها لإهدائها إلى الخليفة ( عبد الملك ) ( المتوفى عام ٧٠٥ م ) . ولكن حسن حظ زوجها جلب لها خاتمة سعيدة .

وثانيتهن ( البدر الكبير ) جارية مثقفة أيضًا ، ولكنها نشأت فى قصر ( جعفر بن الخليفة موسى الهادى ) ( المتوفى ٧٨٦ م ) و " كانت فى غاية الجمال " لا يوجد فى عصرها أحد " أعرف منها بصناعة الغناء وضرب الأوتار " . ثم وقع ( محمد الأمين ) – الذى صار خليفة فيما بعد – فى غرامها ، فاختطفها رغم أنف ( جعفر ) ، ثم منحه ( الأمين ) زورقًا مملوءًا بالذهب والفضة ترضية له فصفح عن قريبه الخاطئ .

والثالثة ( قوت القلوب ) التى اشتراها رجل يدعى ( ابن القرناص ) بخمسة آلاف دينار من الذهب من سوق الرقيق ، ثم باعها للخليفة هارون فى مقابل ضعف ذلك المبلغ . وكانت تعرف جميع العلوم والفنون ، وتنظم الأشعار ، وتضرب على جميع آلات الطرب .

أما ( أنيس الجليس ) فكلفت ملك البصرة عشرة آلاف دينار من الذهب ولعلها كانت تستحق كل مليم من هذا المبلغ ، إذ يؤكدون لنا أنها " تعلمت الخط والنحو واللغة والتفسير وأصول الفقه والدين والطب والتقويم والضرب بالآلات المطربة ". والأفضل من ذلك كله أن لماها كان كالرحيق المختوم.

وآخر من نذكر ( تودد ) التى فاقت كل الموسيقيات الأخر فى مواهبها لو صدقنا " ألف ليلة " . وكانت " تودد " قينة ( أبى الحسن البغدادى ) ، فأذهلت مواهبها العجيبة وثقافتها العالية الخليفة ( هارون ) إذ ادعت أنها متبحرة فى النحو والشعر / والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن العظيم والأحاديث الشريفة وعلم الرياسة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبلاغة ، بارعة فى الغناء والرقص .

٢٢
صـــ
٨٤

أما ( محبوبة ) ، وهى الشخصية التاريخية من بين مغنيات وقيان "ألف ليلة " فتنسب إلى البصرة . وتذكر "ألف ليلة" أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر (المتوفى حوالى ٩١٢ م) أحد الموسيقيين المبرزين ، أهداها إلى الخليفة المتوكل ( المتوفى ٨٦١ م ) . ومن المرجح أن ( عبد الله بن طاهر ) ( المتوفى ٨٤٤ م ) هو الذى أهداها . كما يذكر كتاب " الأغانى " وتذكر " ألف ليلة " أنها " كانت فائقة فى الحسن والجمال وكانت تضرب بالعود وتحسن الغناء وتنظم الشعر وتكتب خطًا جيداً " .

٢٣
صـــ
٨٥

# الفصل الرابع

# الآلات الموسيقية فى ألف ليلة وليلة

**«الناى فى كمى والريح فى فمى» أى أنا مستعد لكل شىء**

مثل عربى

تسمى " ألف ليلة "الآلة الموسيقية عادة " آلة الطرب " أو "آلة الملاهى" . وتذكر عدة آلات ، ولكنها لا تورد فى الغالب إلا مجرد الأسماء . أما فى حالة العود فتضيف عرضاً بعض التفاصيل التى لها قيمتها .

**ويمكن تصنيف الآلات فى (الليالى) كما يلى:**

الآلات الوترية : العود ، والطنبور ، والجنك ، والقانون ، والسنطير .

آلات النفخ : الناى ، والشبابة ، والناى التترى ، والزمر أو المزمار ، والبوق ، والنفير ، وآلة الزمر .

الأغشية المتذبذبة (*): الدف، والطار ، والدربكة ، والطبل ، والكوس .

الآلات الرنانة (**) : الكاسات ( الكئوس ) ، والجلاجل ، والأجراس ، والقلاقيل ، والخلاخيل ، والناقوس ، والقضيب .

(*) الآلات الإيقاعية ذات الأغشية المتذبذبة . (المترجم)

(**) الآلات الإيقاعية الرنانة . (المترجم)

وكان العود ( الجمع : عيدان ) الآلة المفضلة دائمًا لدى العرب . وتذكر " الليالى " ثلاثة أنواع : العود العراقى ، والعود الجلقى ، وعوداً من صنع الهنود . ولكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى نماذج مختلفة من العيدان ، ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أتى بها الراوى أو الكاتب لتزيين قصته . وفى الحقيقة لم ترد هذه الأوصاف التى تشير إلى مواطن الآلات إلا فى طبعة بولاق ، أما طبعة كلكتا وبيروت فلم ترد فيهما .

وربما كان العود العراقى موجوداً حقًا ، إذ كان العرب يعتبرون العراق موطن العود العربى ، بل يقول الشاعر الفارسى ( نظامى ) فى القرن السابع عشر فى كتابه " سكندر نامه " أثناء مدحه لصناع العالم " يرسل العراق أعذب العيدان " .

ولكن العود الجلقى مشكوك فيه ، بل يشك العلماء فى أن جلق هى دمشق نفسها ، وليست هذه التسمية على أحسن الفروض إلا مجازًا شعريًا . ولا نستطيع أن نثق كثيرًا / بوجود العود الجلقى اللهم إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على البربط الذى كان يستعمله الغساسنة فى هذه المنطقة .

٢٦
ص
٨٦

ومما يزيد من حدة شكنا فى وجود عود من صنع الهنود ، عدم استعمال العود فى الهند منذ زمن طويل . ومن الطبيعى أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود فى بغداد كما تذكر أحد المراجع ، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى ، مثل عبارة "عود من صنع الهند" ، تشير إلى الهند ذاتها.

ولا يستطيع المرء إلا أن يفترض أن هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوى الذى يريد أن يسلى جمهوراً من مختلف الأوطان ، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضيل (الأفعل) جزءًا من بضاعة هذا الراوى ، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه ، ثم يفرغ جيوبهم .

وقد تناولت تاريخ العود العربى فى كتاب آخر، ولكن (الليالى) تمدنا بأخبار أخرى جديرة بالعناية . فبمرور الزمن تحسنت درجة صوت العود ،

مثله فى ذلك معظم الآلات الوترية وعندما نقرأ فى ( الليالى ) عن عود ( محكوك ) أو عود ( مجرود ) فإننا لا نخطئ إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضج .

ونجد فى مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر والياقوت وملاويه من الذهب . ولابد أن الآلة التى كان يستعملها ( أبو إسحاق إبراهيم الموصلى النديم) من هذا النوع، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد.

والملاوى ( المفرد : ملوى ) هو الاسم العربى المعروف المرادف لكلمة (مفاتيح) ولكننا نجد عبارة " شدت طرفيه " مستعملة فى نسخة ( برتون ) أيضاً . ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرفة عن كلمة " ملاويه " . ويسمونها فى بعض الأحيان " آذاناً " ، ولكنه اسم نادر الوقوع . كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من شعر ، وهى عادة نقرأ عنها فى " كتاب الأغانى " أيضاً .

| ٢٧ |
|---|
| صـ |
| ٨٧ |

وتستحق أحد القصص عناية خاصة / لاستحالة تصورها ، وإن تضمنت بعض الآراء القيمة التى تمسك بها العرب راضين مسرورين ، وهذا الرأى فى حكاية على نور الدين ومريم الجارية ، حيث تفتح الجارية كيس العود وتنثر منه اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، عندما تركب تصبح عوداً صالحاً للاستعمال .

ونقرأ خبراً شبيهاً بذلك، ولكنه أكثر بساطة فى أحد المواضع الأخرى ، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها ، وهذا عمل ممكن ، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية المذكور فى الليالى، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره :

كان العرب يؤمنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد ، وللعدد ٣٢ معنى خاص فى نظريتهم عن " الرباعيات المجتمعة " . وتذكر الأبيات نفسها التى تلى خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية " الرباعيات المجتمعة "

صراحة . ونرى فى تسلسل الأعداد المتفقة النسب الرياضية تباعًا بمضاعفة العدد – ٢ : ٤ : ٨ : ١٦ : ٣٢ : ٦٤ – المقصد الخاص لهذه الأعداد فى هذا النظام ، وكان صناع العود أنفسهم يؤمنون إيمانًا قويًا بما يسمونه النسب الشريفة .

فإذا كان عمق العود ٤ ، وجب أن يكون عرضه ٨ وطوله ١٦ . بل تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوتار الأربعة من أسفل إلى أعلى ، أى من ٦٤ و ٣٢ و ٢٤ و ١٦ طاقة لكل منها على حدته تباعًا(*) . ولذلك نستطيع أن نلمح سبب تركيب العود فى الليالى من اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، وإن كان لا ينتظر منا أن نصدق أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكرًا مع أنثى لإنتاج آلة "مسلحة" كما يسمع المرء فى بعض الأحيان من العوادين العرب . ومع ذلك تصور القصة الراوى العارف بقيمة العدد ٣٢ السرية ، يجعل عدد قطع العود ٣٢ كى يثير انبهار سامعيه بالشعوذة اللفظية .

ويستحق الجراب الذى كان يحفظ فيه هذا العود العناية أيضًا ، لأننا لم نقرأ فى المصادر العربية عن حفظ الآلات / داخل أكياس إلا فى النادر ، وإن كنت أذكر أن طويسًا ، أقدم موسيقى العصر الإسلامى ، كان يحفظ دفه فى جراب . وكان الكيس المشار إليه فى القصة السابقة أخضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ، ولكننا نقرأ أيضًا عن نماذج أخرى ، كان أحدها من الأطلس الأحمر له شرابة من الحرير المزعفر ، على حين كان الثالث أطلس بشرائط خضر وبشمستين ذهب .

| ٢٨ |
|---|
| صـ |
| ٨٨ |

وكثيرا ما تتكلم " الليالى " عن أوتار العود ، ولكنها لم تذكر عددها الفعلى فى أى موضع . وهى تشير ذات مرة إلى " الوتر الفارسى " الذى

(*) ترتيب الأوتار الأربعة كان على بعد رابعة تامة تباعًا كالآتى : – ٦٤ ، ٤٨ ، ٣٦ ، ٢٧ طاقة لكل منها (المراجع) – انظر إخوان الصفا تعريفه بالحروف (سد مع لو كز) – ( المراجع )

أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى ، إذ معنى الكلمة الفارسية " عالى ، حاد الصوت " . ولكن أظن أن عددها أربعة ، لأن ذلك يتفق مع فكرة "الرباعيات المجتمعة" فى حكاية على نور الدين ومريم الجارية .

وقد بينت مرارًا وتكرارًا أن أوتار العود كانت أربعة فى الأيام الأولى من الإسلام ، أعنى من القرن الثامن إلى العاشر الميلادى . وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتألف من خمسة أوتار وستة ، ولم يدخل هذا الوتر الأخير إلى العود قبل القرن الخامس عشر . ولما كان الأمر كذلك ، فإن زمن الحكاية فى " الليالى " ينبغى أن يحدد عدد الأوتار .

ولكن فنانى (لين) المصورين لم يلقوا بالا إلى هذا الأمر. وأحسن شكل للعود عند المتأخرين فى نهاية حكاية نور الدين وأنيس الجليس ، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة . وتذكر نفس الحكاية فى موضع آخر ، عودًا بثمانية أوتار . وتصف "حكاية ابن منصور والسيدة بدور" عودًا بخمسة أوتار ، على حين يوجد فى " حكاية الشيال والبغداديات الثلاث " عودًا بستة أوتار . ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن إلى القرن العاشر فإن العود ينبغى أن يظهر وبه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثر . ومن الطبيعى أن تركيب العيدان التى رسمها فنانو (لين) يبين أنها جميعًا مبنية على التصميم الذى ذكره ( لين ) فى كتابه "المصريون المحدثون " .

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود . يقول كل من (لين) و(برتون) إن العود كان يوضع على الحجر ، لأن " الليالى " تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو فى الحضن ، وهو الموضع المتفق عليه كما سأبين ذلك . / وكان يمسك أفقيًا و صدره أعلى من مؤخرته ، ولم يتفقوا على الوضع الأخير إلا حين يكون صدره فى الحضن . وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤية أصابع اليد اليسرى فى أثناء العزف .

٢٩
صـ
٨٩

أما فنانو ( لين ) فصوروا العود ، وصدره فى حجر العازفة ، وعنقه مائل إلى كتفها ، أى فى الوضع نفسه الذى نراه عليه ، فى كتابه "المصريون المحدثون" . ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن على أن هذه الطريقة فى مسك العود لم تستعمل إلا فى مصر وإسبانيا على حين ساروا فى العراق واليمن وسورية على الطريقة الأولى ، وهى طريقة مسك العود فى "حكايات الليالى" التى ذكرناها . ولا ننكر أنهم قالوا إن العازفة " انحنت عليه انحناءة الوالدة على ولدها " ذلك الوضع الذى يوافق ما رسمه فنانو (لين) ، ويخالف الطريقة العراقية تمام المخالفة .

وكان الطنبور نوعًا من العيدان الطويلة العنق ، الصغيرة الصدر ، ولم يَجُزْ استحسانًا عامًا من العرب، ولكنه لقى حبًا أكثر فى فارس والرى وطبرستان وبلاد الديلم . ولعل ذلك سبب عدم ذكره فى " الليالى " إلا مرة واحدة ، وكان عندئذ متصلا بأحد الفرس . وهو أحد الأشياء الغريبة التى ادعى على المسامر أنها فى جرابه الحاوى كما روت حكاية على العجمى .

ولم يصور (لين) الطنبور العادى. وأما ما يعرضه فى منظر أفراح الزواج فى " حكاية معروف " فإنما هو آلة كبيرة ، تقارب الطنبور بزرك الحديث . ولمعرفة الطنبور العادى فى هذه الفترة انظر كتابى " مصادر الموسيقى العربية " .

أما الجنك ( الجمع : جنوك ) أو الصنج ( الجمع : صنوج ) فنوع من العيدان التى نطلق عليها بالإنجليزية " هارب " وله صدر عال ، وتسميه " الليالى " مرتين " الجنك العجمى " ، ولعل ذلك نسبة إلى موطنه الأصلى . وليست كلمة " جنك " إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية " جنك " ومن ناحية أخرى ، ربما ظهر هذا الاسم لحاجتهم إلى / تمييزه عن الجنك المصرى الذى يختلف عنه فى وجود وجه خشبى فى ناحية الأوتار لترجيع الصوت . واستعملت مصر كلا النوعين ، وعرفت كلا الاسمين ، فى القرن الخامس عشر ، وهذه النسبة المذكورة لم توجد قبل ذلك الوقت .

٣٠
صـ
٩٠

ويرد فى " حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده " – ذلك الملك الذى يقال إنه حكم مدينة السلام ( بغداد ) قبل الخليفة ( عبد الملك بن مروان ) – الجنك العجمى مع العود الجلقى والناى التترى والقانون المصرى ، تلك المجموعة التى تجعل زمن الحكاية فيما بعد القرن الثالث عشر دون شك . ويذكر أيضا فى " حكاية الشيال والبغداديات الثلاث " مع العود والدف .

وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفى عام ٨٠٩ م) وتحديد دخول الجنك بتلك الفترة خطأ تاريخى ، بل نشك فى ظهوره فى "حكاية أبى الحسن الخراسانى" التى تقع حوادثها فى عصر الخليفة المعتضد (المتوفى عام ٩٠٢ م) ، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعًا خاصًا ، بسبب خراسانيته . ويظهر الجنك مرة أخرى مع السنطير فى "حكاية جانشاه" ذات اللون الفارسى الخفيف ، التى ترجع يقينًا إلى وقت متأخر .

ويعطينا ( لين ) تصميمًا جيدًا للآلة فى إحدى صوره فى ثانية الحكايتين المذكورتين . ويدخل أيضًا فقرتين مأخوذتين من مخطوطات (فارسية) ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر ، أتى بها السير ( جور أسلى ) ، وتقول ثانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعة والعشرين ، ذلك الخبر الذى لا يتفق مع واضعى نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية .

أما القانون ( الجمع : قوانين ) فيرجع عند العرب إلى القرن العاشر ، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم فى أول أمره . ويظهر القانون عدة مرات فى " الليالى " وتخبرنا " حكاية على بن أبى بكار وشمس النهار " التى تصور القرن التاسع / إن أمير المؤمنين أصابه من الحزن على شمس النهار ما جعله يأمر " بتكسير كل مكان فى المجلس من الأوانى والعيدان وآلات الملاهى والطرب " .

٣١
صـ
٩١

ومن المؤكد أن الكلمة فى نسخة بولاق هى " قوانين " ، وقد تبع ( لين ) و(برتون) الطبعة الأولى من بولاق . ولكن الكلمة فى نسخة كلكتا "عيدان" وهى أكثر احتمالاً إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده، ولا يبدو أن هناك سبباً لإدخال "القانون" بهذه الطريقة فى اللحظة الأخيرة. والتفسير المقبول لاستعمال كلمة "القوانين" فى نسخة بولاق أنها محرفة من الكاتب الذى تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة فى العبارة : " الأوانى والعيدان " . ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى " القانون " فى القرن التاسع .

وأما ظهوره فى " حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده " ، ذلك الملك الذى يقال إنه عاش فى فترة سابقة على زمن القصة السابقة فخطأ تاريخى دون شك . ويسمى فى هذه القصة عند أول

ظهوره " القانون المصرى " ولكننا حين نراه مصحوبًا بالعود الجلقى والجنك العجمى والناى التترى أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة الموطن على " القانون المصرى " .

وقد أتى ( لين ) بملاحظة عن القانون ، ورسمها الفنانون ، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصرية التى وصفها ( لين ) نفسه وأبرزها إبرازًا كاملا فى كتابه " المصريون المحدثون " ، الذى قلما يساعدنا على تمييز الآلة التى كانت موجودة فى عصر " الليالى " .

وننكر عليه أيضًا أن طريقة العزف على القانون ، كما صورها فنانوه ، لا توافق التاريخ والآثار المصورة . فطريقة إمساك القانون فى وضع أفقى عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شئ منه كما رسمها فنانو ( لين ) ، طريقة حديثة تماما . ونحن نعلم يقينًا أن العرب منذ القرن الثانى عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسيًا ، وظهره مسند إلى صدر العازف / ، ويضربون عليه بيد واحدة . وهذه هى الطريقة التى أخذتها أوروبا عن العرب حين استعارت منهم القانون .

٣٢
صـ
٩٢

أما السنطير ( الجمع : سناطير ) فكان عادةً ما نسميه دلسيمر وفى الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالترى . وبينما كانت هذه الآلة تسمى فى مصر فى القرن الخامس عشر ( القانون ) ، كانت تسمى فى سورية (السنطير ) .

وفى الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعًا من القانون يعزف عليه أفقيًا بقضبان ضاربة بدلا من العزف عليه رأسيًا بالآلة الصغيرة المسماة (الإصبع) (*) . وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة فى القرن الخامس عشر . ولكن ذكرت الآلتان فى مصر عام ١٥٢٠ م ، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معًا، يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى. وقد تناولت تاريخ هذه الآلة فى موضع آخر .

ولم يظهر السنطير إلا مرة واحدة فى " الليالى " ، حيث يستعمل مع الجنك والآلات الأخرى، لتسلية الأمير الذى أدنفه الحب فى "حكاية جانشاه".

والناى (الجمع : نايات) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم، وهو فارسى ، حينما طرد الاسم العربى القديم " القصابة " . ولا يظهر فى "الليالى" إلا مرتين ، مرة بمصاحبة العود فى " حكاية حب أبى عيسى وقرة العين " ، والثانية فى جراب الحاوى الممتع فى ( حكاية على العجمى ) حيث يرافقه الطنبور .

والشبابة ( الجمع : شبابات ) هى ما يقابل عندنا فيف أو الناى الصغير . وتبرز فى ( حكاية خليفة الصياد البغدادى ) حيث عزفت القينة المسلية قوت القلوب على الدف والشبابة والعود عزفًا ناجحًا للسيدة زبيدة ، ومنحت راوى القصة الفرصة ليشبه فتحات الشبابة بالعيون .

(*) قطعتان من المعدن تسميان (كسابين) والمفرد (كستبان) تلبسان كل منهما فى سبابة ويوضع فى كل منهما ريشة صغيرة من القرن للعزف على الأوتار . ( المراجع )

| ٣٣ |
|---|
| صـ |
| ٩٣ |

أما الناى التترى فلم يوجد فى الموسيقى العربية ، اللهم إلا فى (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) . / ولا نعرف حقيقة هذا الناى ، ولعله ناى ذو منقار يشبه الآلة المسماة ( توتك ) عند التتار . ولكننا ما دمنا نراه بين العود الجلقى ، والجنك العجمى ، والقانون المصرى ، فقد نرى فى نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبى .

أما الزمر ( الجمع : زمور ) أو المزمار ( الجمع : مزامير ) فيشبه ما يسمى عندنا ريد بايب بمعناه الخاص . وكان يستعمل أحياناً مع العود فى الموسيقى داخل المنازل ، ولكنه فى أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل . ويبرز فى مناظر الأفراح العامة كما فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) ، حيث يحيى أهل المدينة "كان يا ما كان" ، وفى ( حكاية جانشاه ) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب .

أما البوق ( الجمع : بوقات ) فهو اسم لجنس تندرج تحته كل آلة من عائلة النفير أو الناقور ، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنابيب المخروطية الشكل . ومكانه فى مناظر المواكب والحروب المصورة فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) و ( حكاية جانشاه ) ، والحوادث الاستطرادية الأخرى ، مثله فى ذلك مثل الزمر .

أما النفير ( الجمع : أنفار ) فهو البوق الاسطوانى الشكل . ولم يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادى عشر . ولا تشير إليه ( الليالى ) إلا مرة واحدة ، يعزف فيها نفير واحد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول على رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند .

وتوجد آلة نفخ أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها ابتكار آلى للنموذج الآلى الموصوف فى كتابى " أرغن القدماء " باسم ( آلة الزمر ) ولم تذكر ( الليالى ) اسم الآلة . ولكن وصفها فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) يجعلنا نوقن من حقيقتها فتتذكر القصة إن الأمير ( شركان )

دخل فـى إيوان كبير فرأى ( صـور مـجسمة يدخل فـيـها الهـواء فتتحـرك فى جوفـها آلات) فظن الأمير أنها تتكلم. ولم يذكر الكتاب العرب (وسائط كلامية) وإنـمـا من المؤكد أنهم عرفوا (الوسـائط المزمارية) التى عرفـوا خصائصـها / عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس ، وأبولونيوس ، وهيرون .

٣٤ صـ ٩٤

والدف ( الجمع : دفوف ) بالمعنى الدقيق هو مـا يسمى عند الأوروبيين تمبورين ، وهو مسنطيل وله غشـاء على جانبى الإطار كليـهمـا . ولكن هذا اللفظ كـان اسم جنس يطلق على جـمـيع أنواع الدفـوف . وكـان الدف بالضـرورة آلة شـعبيـة . ويظهر فى ( الليـالى ) باسـتـمرار فى أيدى القـيان والمغنيات ، وإن كنا لا نتحقق دومًا أنهم يعنون الآلة المستطيلة ، اللهم إلا فى موضع واحد حين يذكرون معه الطار أو الدف المستدير .

ويذكـر الدف الموصلى فى ( الليـالى ) فى مـوضـع واحـد ، ولكن هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية . وهذه التسمية فى طبعة بولاق ، ولكنها ساقطة من طبعتى كلكتا وبيروت ، وإذن ربما كانت من تزيين أحد الكتـاب أو الرواة لينسجم مع العود العراقى ، والجنك العجمى ، المذكورين معه .

أمـا الطار ( الجمع : طيران ) فـهو الدف المسـتدير ذو الغشـاء الواحـد والصـفـائح المعـدنيـة فى إطاره . ويظـهـر فى أيدى المغنيـات والقـيـان فى (الليـالى) ، أولئك المغنيات اللائى يسـتخـدمنه لجمع الهبات كمـا ذكرت قبل . فـيـوضع على الأرض وغشـاؤه إلى أسـفل لتـيـسـيـر إلقـاء النقود فـيـه . وكـان الطار أهم آلة للإيقـاع عند الموسيقى المحترف كمـا تبـين إحدى المقطوعات الساحرة فى الليالى .

ورسم فنانو ( لين ) عدة صـور للدف المعروف بـاسم الطار ، على الرغم من أن القـصص نفـسـهـا لم تذكـر إلا الدف أو الدف الموصلى . وأحـسن تصميم له مـا جاء فى نهاية ( حكاية الأحدب ) وقد اتخذ هذا التصميم من الآلة الموجودة فى كتاب ( لين ) ( المصريون المحدثون ) نموذجًا له .

| ٣٥ |
|---|
| صــ |
| ٩٥ |

وكانت كلمة ( الطبل ) ( الجمع : طبول ) تطلق فى الغالب على النوع الاسطوانى العادى ، ولكنها كانت تطلق أيضاً على جميع الأنواع والنماذج . ولذلك يصعب أن نقرر فى ( الليالى ) التى تكثر من ذكرها / إلى أى نوع تشير الكلمة ، وإن كان منظر القصعة والفعل المستعمل مع الكلمة قد يساعدنا أحيانا على تخمين إذا ما كانوا يعنون الطبل العادى أو الكوسات . فإذا كان المنظر فرحاً خاصاً أو موسماً عاما فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادى ، على حين تظهر الكوسات أكثر ملاءمة فى مناظر المواكب وحركات الجيوش . وقد رسم أحد فنانى ( لين ) الطبل الاسطوانى العادى فى موضعه فى ( حكاية معروف ) .

وكان الكوس ( الجمع : كوسات ) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب ، إلى أن أدخل المغول الكرجة . وتظهر فى ( الليالى ) مع الآلات الحربية الأخرى فى ( النوبة ) أو الفرقة العسكرية ، وإن كان لفظ (كوسات) فى طبعة بيروت قد تصحف إلى ( كاسات ) فى طبعة كلكتا وبولاق .

وكان ( طبل باز ) طبلة صغيرة جدا من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش . ولم يرد اسمها فى (الليالى) ، ولكن لا يساورنا شك ، كما خمن ( برتون ) ، فى أن الطبل المذكور فى ( حكاية حسن البصرى ) كان بازا ، إذا كان لنا الحق فى استعمال الاسم المختصر الحديث ، فهم يذكرون فى هذه القصة ( طبلاً نحاسياً وزخمة من حرير منقوشاً بالذهب وعليها طلاسم ) .

وترجم ( لين ) كلمة ( زخمة ) بكلمة بلكترم ، مما أزعج ( برتون ) لأنها تقود إلى الخطأ . وهذا صحيح إذا لم نفكر فى غير الاستعمال الحديث للكلمة . إذ يطلقونها على الريشة التى يحركون بها أوتار العود وما شابهه من آلات . ولكن الكلمة بمعناها الإغريقى واللاتينى القديم كانت تطلق على آلة للطرب ، مثل كلمة ( زخمة ) فى العربية بالضبط ، إذ تطلق الأخيرة على

ريشة العود ، وقوس القيثارة ، وأحد القضبان التى تضرب على السنطير ، وأحد العصى أو آلات القرع على الطبل . وعلى كل حال ، كان لدى ( لين ) أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام .

وليست هذه الطبلة السحرية ، وزخمتها الطلسمية ، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى ، تلك الصلة التى كان يتمسك بها الساميون تمسكًا شديداً . ولا زال الباز الآلة المفضلة حتى اليوم عند المسحر وهو يجمع الصدقات .

٣٦
صـ
٩٦

أما الدربكة ( الجمع : دربكات ) فطبلة على شكل الكاس ولها / غشاء واحد . ولم تذكرها ( الليالى ) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ فى هذه المرة ( دربلة ) بدلا من ( دربكة ) . وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة ، وإن كان الموسيقى المحترف يستخدمها أحيانا إلى جانب الآلات الأخرى للمحافظة على الوزن . وفى ( حكاية الخياط ) يغنى الحمامى على نغماتها ، ولكن لما كانت كلمة ( الدربكة ) حديثة ، لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه القصة قديما ، إلا إذا كانت الكلمة محرفة عن الكلمة الفارسية "دنبلة" .

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية ، التى تعد ضمن المواد الرنانة ، بين الآلات الموسيقية التى تدخل فى دائرة هذا البحث ، اللهم إلا الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة ، فإننا لن نخرج عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات مما يستعمله العازفون الأوروبيون المحدثون .

فالكاسات ( المفرد : كاس وكاسة ) أو الكئوس ( المفرد : كأس ) هى النوع الكروى الكبير من الآلة التى نسميها سيمبال وهى غير الصنوج (المفرد : صنج) والكاسات التى على شكل الصفائح ، وتظهر الكاسات فى معظم المناظر العسكرية فى ( الليالى ) كما لاحظت من قبل .

وأمـا الجلاجل ( المفـرد : جلجل ) والأجـراس ( المفـرد : جرس ) فـهى النواقيس ، والجلجل فى العـادة هو الكروى الصـغير ، أمـا الأجـراس فكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضـارب متذبذب . وقد استعمل النوعان فى تزيين الجمـال والخيل ، كما كـانت الأجـراس تعلق بـالمجرمين فى مصـر فى عصـر المماليك ، ويذكـرنا ذلك بعلى الماكـر (الذى يسـرق الكحل من العيـن)، فـإنه عندما صار رجلاً صالحًا ، تذكر الليالى أنه علق بثوبه أجراسًا ، وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل ليدلل على أمـانته . ومن الطبيعى أن ينشـأ من هذا المثل العربى المعروف عن تعليق الأجـراس ، بل ذهب علـى الماكر إلى أبعد من ذلك ، فصـف الأجراس على الجراب الذى يحوى ربحه الحلال.

| ٣٧ |
|---|
| صـ |
| ٩٧ |

ويظهر أن القـلاقيل (*) (المفـرد : قلقل) هـى مـا نسـمـيـه Jingles وكـانت تعلق مع الجـلاجل والأجـراس على البـغال والجمـال لتثير الخـوف والرعب فى الأعداء .

والخلاخيل (المفرد : خلخـال) والأحجـال ( المفرد : حجل ) هـى الحلقات المعدنية التى يلبسـها النسـاء ، وينتقد صـوتها غـالبًا . وتوجد فى ( الليالى ) إشـارة إلى المرح الموسـيقى المبهج لإحدى الجـوارى ، ذلك المرح الذى احتـد حتى أسكت صـوت خلخـالها . وهنـاك أيضـا نصـيحة بألا يزور الشـاب البالغ الحريم حيث ربات الحجال .

والناقوس ( الجمع : نواقيس ) هو الصـفيحة أو اللوح المعدنـى الصالح للضـرب عليه الذى يسـتخدمـه المسيحيون للدعوة إلى الصـلاة فى البـلاد التى تتكلم العـربيـة . ويرد فـى ( الليـالى ) فى حكـاية ( على نور والـدين والجـارية مـريم ) حيث يضـرب على سطح كنيسـة السـيدة مـريم ، أم المسـيح ، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم .

(*) تعرف القلاقيل فى مصر باسم (الشخاليل) . ( المراجع )

وأخيرا يأتى القضيب ( الجمع : قضبان ) وهو قضيب يضرب على أية مادة رنانة ، ويعطى فى الغالب الإيقاع فى الموسيقى القديمة ببلاد العرب . وهو من أقدم آلات النقرالعربية . وترد الكلمة فى ( الليالى ) ولكنها ليست بهذا المعنى الموسيقى . فتدق فى ( حكاية الخليفة المزور ) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم . ويقول ( لين ) إن المدورة هى ( الوسادة الصغيرة ) ولكن ( برتون ) يجيب على ذلك : ( إن الإنسان لا يدق على وسادة للإشارة ) ، ثم يرجع إلى معنى الكلمة الأصلى ، وهو كما يقول : ( شىء مستدير ، مثل سطح من الخشب أو المعدن المستدير ، أو الناقوس ) .

ولكن يبدو أن الناقوس المعدنى ، كما نعرفه ، لم يكن مستعملاً عند العرب إلا فى الناقوس المسيحى. ومن الحق أننا نقرأ فى تاريخ (جيوفرى دى فنزوف) المحارب الصليبى عن أجراس العرب، ولكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتينى نجده يستعمل كلمة (كاسات) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب ، كما قال (لين) ، محتمل ، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب ، نقرأ عنه فى كتاب (كف الرعاع) ( لابن حجر الهيثمى ) (المتوفى عام ١٥٦٥م) فى الفصل المسمى (فى الضرب بالقضيب على الوسائد).

| ٣٨ |
| --- |
| صـ |
| ٩٨ |

وختاما ينبغى أن أذكر الكمانجة ( الجمع : كمنجات ) التى يرسمها أحد فنانى ( لين ) تزيينا / للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس . ومع ذلك لم تذكر الكمانجة فى أى موضع من ( الليالى ) وكذلك لم تعرف قريبتها " الرباب " .

ويبدو أن معاون المستعرب العظيم ( لين ) تأثر بكتابه ( المصريون المحدثون ) الذى تظهر فيه هذه الآلة . ولكن بما أن العرب عرفوا الكمانجة منذ القرن التاسع ، فإننا نستطيع أن نفترض محقين أن مستمعى الموسيقى فى ( الليالى ) لابد أنهم استمعوا إلى ( نغماتها المؤثرة ) كما يحب أن يقول الفارابى ، وخاصة فى تلك القصص المؤلفة فى مصر وسورية ، وإن لم تذكر ذلك ( الليالى ) .

| ٣٩ |
| --- |
| ص |
| ٩٩ |

# الفصل الخامس

# صناعة الموسيقى فى ألف ليلة وليلة

**«فى الزوايا خبايا»**

مثل عربى

أخيراً يجب علينا أن نتناول الموسيقى لذاتها بعد أن ناقشنا كل أحوالها الأخرى فى ( الليالى ) .

ونرى فى هذا البحث ناحيتين إذا اتبعنا الطريقة العربية المرضية ، أعنى الناحيتين النظرية والعملية ، اللتين تعطيانا علم الموسيقى وفنها ، اللذين لم يفهمهما كبار الثقات الذين كتبوا عن "الليالى" إلى درجة كبيرة .

فقد انهمك ( لين ) ، الذى يوضح معظم مسائله ، فى ذلك الرأى السخيف ، الذى يردده كثيرون ، ذلك الرأى القائل بأن السلم العربى مكون من نغمات تقسم إلى أثلاث الدرجة ، وقد دون هذا الرأى فى كتابه "المصريون المحدثون" . ولا نستطيع أن نلقى كثيراً من اللوم على أكتاف المستشرق العظيم بسبب هذا الخطأ ، إذ ارتضاه المتخصصون أمثال (فيوتو) و (فيتس) وغيرهما ممن لن أذكر . أما ما كان فى ذهن هؤلاء الكتاب جميعا فهو نظرية " المدرسة المنهجية " التى لم يستطيعوا فهمها .

فقد وجدت ثلاث مدارس فكرية متمايزة فى علم الموسيقى خلال الفترة التى تناولتها (الليالى)، وكان السلم فى جميع الأحوال فيثاغورى الأساس .

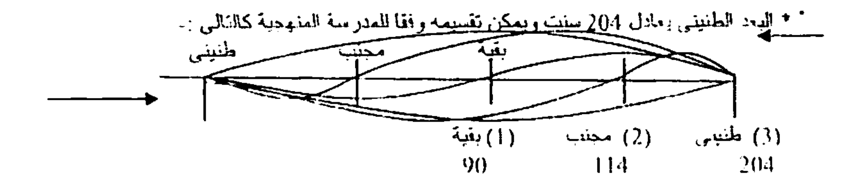
والمدارس الثلاث هى : ( ١ ) المدرسة العربية ( من القرن السابع إلى القرن العاشر ) ( ٢ ) شراح الفلسفة الإغريقية ( من القرن التاسع إلى الثالث عشر ) ( ٣ ) المدرسة المنهجية ( من القرن الثالث عشر إلى السابع عشر ) وأخطأ ( لين ) والآخرون فى فهم سلم المدرسة الأخيرة واعتبروه " تقسيمًا للطنينى إلى أثلاث " على حين كان " البعد الطنينى " مقسمًا بالفعل إلى ثلاث أقسام هى ٢٤٣ : ٢٥٦ ،/ و ٢٤٣ : ٢٤٥ ، و ٥٤٢٨٨ : ٥٣١٤٤١ . (*)

٤٢
صـ
١٠٠

ومع ذلك لا تذكر "الليالى" هذه المدارس ، ولا تذكر "أصعب الدروس الرياضية" على صفحاتها الفسيحة ، بغض النظر عن ادعاء "تودد" بأنها تعرف كل ما يتصل بفن الموسيقى . ولذلك ليس من الغريب أن يسأل العلماء والفقهاء القينة الفخور عن جميع العلوم تقريبًا لمعرفة علمها الذى افتخرت به، على حين لم تبذل أية محاولة لاختبارها فى فن الموسيقى . فنحن إذن لسنا فى حاجة إلى تكليف أنفسنا مشقة البحث فى هذا الموضوع المعقد ، إذ لم تناقشه " الليالى " كما قد رأينا ، فيما عدا ملاحظات لين .

ولكن النظرية العملية أهم من النظرية العلمية، لأن مصطلحات هذا الوجه من الموسيقى تظهر فى "الليالى" فى كثير من صفحات حكاياتها ، بل تفوق الصفحات التى تذكر فيها المصطلحات الصفحات الخالية بكثرة ، مما يبعث الاضطراب إلى القارئ العربى ، وإن كانت الترجمات الأووربية لا تحيرنا فى أى مصطلح، لأن المترجمين أولوا معظمها تأويلاً مرضيًا إن لم يكن حسنًا .

* البعد الطنينى يعادل 204 سنت ويمكن تقسيمه وفقا للمدرسة المنهجية كالتالى :-



ولهذا السبب ليس من المبالغة أن نقول إن المشكلة تستحق من التفكير أكثر مما منحت ، ذلك الأمر الذى دل عليه استحسان ( برتون ) المفرط لملاحظة واحدة أثارها ( باين ) عن الموضوع، على حين لم يمنح ( لين ) هذه المشكلة ، التى كان ينبغى أن تدفعه شهرته كلغوى إلى تناولها ، ولو بسطر واحد له قيمة .

ومع ذلك ينبغى أن نسلم بأن المصطلحات الموسيقية للناحية العملية ، كما تظهر فى " الليالى " صعبة على الإدراك . ويرجع كثير من الحيرة إلى الاستعمال المبهم لتفسير المصطلحات للألفاظ ، ولكن المرء يستطيع عادةً أن يرجع الصعوبات التى يصادفها إلى الأسباب التالية :

( ١ ) ليست العبارات الاصطلاحية متحدة المعنى على الدوام بسبب اختلاف عصور تأليف الحكايات ومواطنها .

( ٢ ) لعل المترجم لم يستطع أن يجد الكلمة العربية اللائقة فى تلك الحكايات المترجمة عن لغات أخرى .

( ٣ ) يجب أيضا أن نعد جهل الكاتب أو الراوى من أسباب هذه المصطلحات المضطربة .

| ٤٣ |
|---|
| صـ |
| ١٠١ |

ولما كان واضعو النظريات الموسيقية العربية قد تناولوا الموسيقى منذ قديم الزمن / على أنها مؤلفة من قسمين أساسيين : اللحن ، والإيقاع ، يبدو من المستحسن أن نتبع طريقتهم تلك . وكلمة " لحن " هى الكلمة العربية المقابلة لكلمة " ميلودى " عادة ، وتستعملها " الليالى " بهذا المعنى ، وإن كانت منحت كلمتى الغناء والمغنى هذا المعنى فى موضوعين . وقسمنا الثانى هو الإيقاع ، وإن لم تستعمله " الليالى " . وكذلك يمكن أن تشير كلمتا " ضربات " و " حركات " إلى الإيقاع .

والموسيقى فى " الليالى " إما غنائية أو آلية ، كما هو الحال فى الكتب الأخرى. وتستعمل " الليالى " كلمة " صوت " بمعنى " قطعة غنائية " ، غناء ، أنشودة ، ترتيل وفى هذا المعنى يستعملها كتاب الأغانى أيضاً فيقال يغنى

أغنية أو ينشد أنشودة ، فالأغنية إذن كلمة عامة على حين تنطبق الكلمات الخاصة مثل ( أنشودة ) و ( ترتيل ) على ( الأغنية الإيقاعية ) و ( الأغنية غير الإيقاعية ). ونقرأ أن المغنى ( غنى ) أو ( أنشد ) أما " الآلاتى " فيقال عادة إنه ( ضرب ) أو ( طرب ) أو ( عمل ) أو ( قلب ) آلة هى ( العود ) فى ( الليالى ) عادة .

ولكن يجب أن يعترف المرء بأن استعمال كلمتى (أنشد) و (غنى) مضطرب فى الغالب، وإن افترضت أن الأخيرة عامة والأولى خاصة، ويظهر أنهم كانوا يعنون فى بعض الأحيان نوعين متمايزين من الموسيقى الغنائية.

ولنأخذ مثلا فقرة من حكاية على بن بكار وشمس النهار: ( أمر جارية من الجوارى أن تغنى ، فأخذت العود وأصلحته وجسته وضربت به ثم أنشدت تقول شعراً ) فيبدو فى هذه الفقرة أن الإنشاد هو الغناء . ومن ناحية أخرى يقال فى الحكاية نفسها إن الجوارى (يغنين وينشدن الأشعار) / مما يحملنا على الظن أن الإنشاد والغناء ليسا شيئاً واحدا ، وللمرة الثانية قد نعزو هذا التعارض إلى جهل الكاتب أو الراوى ، أو إهماله .

٤٤
صـ
١٠٢

وكانت الموسيقى العربية مقامية فى عصر ( الليالى ) الذى يمتد قروناً عدة كحالها اليوم . وينطبق هذا الوصف على اللحن والإيقاع كليهما . وكان اللفظ العام الذى يقابل كلمة ( مقام ) ، سواء اللحنى أو الإيقاعى ، هو (طريقة) ( الجمع : طرائق ) أو ( الطرقة ) ( الجمع : طرق ) . وكان إدوارد لين يرى أن كلمة ( طريقة ) أخذت هذا المعنى متأخرة بعد العصور القديمة ( الكلاسيكية ) ولكن استعمالها فى كتاب الأغانى والكتب الأخرى يعارض هذا الرأى ، إذ تطلق على ( الطرق ) اللحنية والإيقاعية .

ونجدهم يذكرون إحدى وعشرين ، وأربع وعشرين من هذه الطرائق أو الطرق مؤداة الواحدة بعد الأخرى ، وإن كنا لا نستطيع أن نحدد : إن كانوا يشيرون إلى الطرائق اللحنية أو الإيقاعية ، إلا فى موضع واحد ، فى

حكاية إسحاق الموصلى والتاجر ، حيث يقال عن إحدى القيان ( غنت طرقًا شتى بألحان نادرة * (*) ) .

ثم لدينا اللفظ الذى يشير إلى الصيغة الموسيقية ، أعنى : النظام أو الأسس ، التى تؤلف وتعزف عليها الموسيقى . يقال لنا إن إحدى الموسيقيات البارعات ( ضربت عليه ( العود ) إحدى عشرة طريقة ، ثم عادت إلى الطريقة الأولى ) ذلك العمل الذى ربما كان يشبه ما يسمى عندنا قالب الروندو شبهًا كبيرًا .

ويميل المرء فى بحثه عن الآثار التى تساعده على التغلب على العراقيل والوصول إلى حقيقة التعاريف ، يميل إلى أن يصنف المقامات التى (تطرب) فى الطرق اللحنية ، عن التى ( تضرب ) فى الإيقاعية ، ولكننا لسنا على يقين من ذلك التمييز ، لأنه من السهل جدًا على الناسخ غير المدقق أن يخطئ فى قراءة كلمتى ( طرب ) و ( ضرب ) فيحرفهما . ولكننا نستطيع فى بعض المواضع المتناثرة أن نميز الموضع الذى يشيرون فيه إلى الطرائق اللحنية ، ولو لم توجد كلمة " طريقة " .

| ٤٥ |
| --- |
| ص |
| ١٠٣ |

مثال ذلك فى ( حكاية إبراهيم بن المهدى والمزين ) التى تقول إن إحدى المغنيات (أطربت بالنغمات) . وتقول عبارة ثانية فى (حكاية محمد / الأمين والجارية) ، (غنت بأطيب النغمات) . وتوجد إشارة ثالثة فى (حكاية أبى الحسن وجاريته تودد ) إذ يقال إن توددًا ( ضربت عليه ( العود ) اثنى عشر نغمًا ) .

وقد ألفت كل هذه الحكايات فى ( العصر الذهبى ) للإسلام ، فى وقت كانت تقف فيه كلمة (نغمات) ( المفرد : نغمة ) موقف كلمة notes فى الإنجليزية ، بينما كانت كلمة ( نغمات ) ( المفرد : نغمة ) تعنى " لحن " ولم تصبح كلمة ( نغمات ) بمعنى كلمة ( طرق ) إلا بعد ذلك بكثير ، أى بعد القرن الرابع عشر يقينًا ، وإن كان من الواجب أن نتذكر أن الكلمتين

(*) المقصود هو المغنى بألحان من مقامات نادرة على ضروب إيقاعية متنوعة . ( المراجع )

مـرتبطتان ارتباطًا وثـيـقًا، كـمـا نعـرف من الكلمة الإغـريقية (Tovol) التى تعنى (ألحانًا) و(مقامات) . ويظهر لى أن الكاتب أو الراوى استعمل فى هذه الحكايات وما شاكلها ، مادة قديمة ، ولكنه صاغها فى ألفاظ أكثر حداثة .

ومن المحـتمل أن تكون الإشارة فى ( حكـاية الملك عمـر بن النعـمـان وأولاده ) إلى المغنية التى ( غيرت الضرب ) أو المغنية الأخرى فى ( حكاية إسحـاق الموصلى والتـاجـر ) التى ( أحكمت الضـربات ) أو السـيـدة التى (ضــربت عليـه ( العـود ) بـأحـسن حـركـاتـهـا) فـى ( حكاية على نور الدين والجارية مريم ) موجهة إلى الطرق الإيقاعية .

ويواجهنا الآن السؤال التالى: لم تطلق عدة أسماء على الشىء الواحد؟ وقـد وضـحـت الجـواب بـعض التـوضـيـح ، ولكن يجب أن نصـر أن كلمـتى (طرائق ) و ( طرق ) قديمتان وليستا حديثتين ،على الرغم من ذهاب ( لين ) إلى خلاف ذلك .

فقد وردتا فى قصص يمكن اعتبارها قديمة ، وإننا لنعرف أن كلمتى (طرق) (الجمع : طروق) كان لها معنى مشابه عند (الليث بن المظفر) (القرن الثامن) وبقيت حتى عصر (تاج العروس) . أما كلمتا (نغمات) و (ضـربات) بمعنى الطرق اللحنية والإيقاعية فمتأخرتان ولا تزالان شائعتين فى مصر .

٤٦ صـ ١٠٤

ولكل من هذه الطرق اللـحنيـة والإيقـاعـيـة أسـمـاء خـاصـة ، / تـوجـد قوائمها فى كتب أخرى . ولكن ( الليـالى ) لا تذكرها ، فيما عدا مقطوعة صـغيرة تشـيـر إلى إيقـاعى الثـقيل والخـفيف فى ( حكاية خليـفـة الصيـاد البغدادى ) وهاك المقطوعة :

| | |
|---|---|
| أيا ذا الطـار قلبى طار شـــوقًـا | ويصـرخ من جواه وأنت تضـرب |
| فلم تأخـــذ سـوى قـلـب جـريح | على تـوقـيـعك الإنسـان يرعـــب |
| فـقـل قـــولاً ثـــقيـلاً أو خفـيفًا | ولحن مـــا تشـاء فـأنـت تطـــرب |
| وطب واخلع عــذارك يا مــحب | وقم وارقص ومل واعجب وعجب |

ومع ذلك قد لا يكونان اسمين للطرق الإيقاعية بالفعل ، وإنما يشيران إلى الضربات الثقيلة أو الخفيفة فى الإيقاع ، أو كما يسميها صاحب الدف العربى الحديث ( ضربات الدم ) أو ( التك ) .

وليست صيغ الموسيقى الغنائية كثيرة فى (الليالى) ، وإنما يستخدمون عادة فى ( القطعة ) ، بيتين أو ثلاثة فى العادة تؤلف ما يسمى ( النفتة ) فى الغالب . وربما كان سبب استعمالهم البيتين أن القاعدة فى الموسيقى الغنائية عندهم وجود عبارتين موسيقيتين ، ومن الطبيعى أنهم استعملوا فيما بعد صيغًا أطول .

وكان يصحب معظم المقطوعات الغنائية عادة ( بيشرو - مقدمة آلية ) و( ختم - خاتمة موسيقية ) ، وإن كانت ( الليالى ) لا تذكرهما ، وإنما تشير طبعًا إلى الأغنية المصاحبة .

ولا توجد إشارة إلى صورة خاصة من الموسيقى الآلية فى (الليالى). والإشارة المحددة الوحيدة إلى ما يشبه ذلك توجد فى (النوبة) التى يرد ذكرها مرارًا . وكانت هذه النوبة هى الجوقة الغنائية والآلية القديمة الوحيدة عند العرب .

وقد لاحظنا من قبل أن اللفظ كان يطلق على الفرقة العسكرية ، لأنها هى التى تؤدى النوبات الخمس اليومية . وأطلق لفظ ( النوبة ) على موسيقى الحجرة السبب نفسه ، فقد كان لموسيقى البلاط فى عهد الخلفاء العباسيين الأولين ساعات وأيام خاصة لحفلاتهم ، وتشير ( الليالى ) إلى ذلك ، حين تعين إحدى المغنيات ليوم الثلاثاء . وكانت هذه النوبة هى التى أسبغت اسمها على الموسيقى التى تعزف فى تلك المناسبات .

| ٤٧ |
|---|
| صـــ |
| ١٠٥ |

ونقرأ فى ( الليالى ) عن غناء ( نوبة كاملة ) و ( نوبة مطربة ) وقد أخذت هاتان الإشارتان / من حكايتين قديمتين ، هما ( حكاية خليفة الصياد البغدادى ) و( حكاية إبراهيم بن المهدى وأخت التاجر ) . ومن الحق أن الإشارات التالية فى حكايتى ( علاء الدين أبو الشامات ) و ( نعمة بن الربيع وجاريته نعم ) قديمة أيضًا .

وأطلقت الكلمة أيضًا على فرقة آلية ، إذ يقولون أن جارية ( عملت نوبة ) على العود ، على حين نقرأ فى قصة أخرى عن العازفة التى ( ضربت نوبة ) على هذه الآلة . وتبين هذه الإشارات أنهم يعنون مختلف حركات النوبة ، الغنائية أو الآلية وحدها ، وإن لم يذكروا ذلك صراحة .

ولكنهم يوضحون ذات مرة وجود الحركة الفعلية المؤداة ، وذلك حين يخبروننا أن عازفة أخذت ( العود وعملت نوبة "ثم" دخلت فى دارج النوبة ) . ومن الواضح أن هذا (الدارج) إحدى حركات النوبة ، وقد أخذ اسمه من إحدى الطرق الإيقاعية التى تتحلى بهذا الاسم الذى يبدو أنه لم يذكر فيما قبل القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر. وتحتوى نوبات مراكش وتونس والجزائر الحديثة على حركة تسمى ( الدرج ) ، إيقاعها هو إيقاع ( الدارج ) .

ويبدو لى من المرغوب فيه أن أنهى حديثى بكلمة عن اصطلاحين أخرين مستعملين فى الموسيقى الآلية . إذ يوجد فى ( حكاية المفلس البغدادى وجاريته ) عبارة تستعمل كلمتى ( طرق ) و ( طريقة ) بمعنى يختلف قليلاً عن المعنى المقبول والمعروف .

وهاك العبارة التى نعنيها : ( أخذت العود وغيرت الطرق طريقة بعد طريقة ، وضربت على الطريقة التى قد تعلمتها ) . ومن الواضح البين أن كلمة ( طرق ) ( المفرد : طرقة ) فى هذا الموضع تعنى " تسوية " . وقد رأينا أن كلمة طريقة تعنى " مقامًا " ، ولكن بينما يمكن القول أن كل وتر يعطى مقامًا وفقًا لاستخدام الأصابع ، أو إذا تحرينا الدقة يعطى جنسًا من المقام يجب أن نترجم المصطلح فى صدر هذه العبارة ترجمة مخالفة لذلك ، ونجعله " نغمًا " لتوضيح العبارة . فتصبح الترجمة : " أخذت العود وسوته ، نغمة بعد نغمة ، وضربت على الطريقة التى قد تعلمتها منى " .

| ٤٨ |
|---|
| صـــ |
| ١٠٦ |

هناك كلمة أخرى ذات أهمية اصطلاحية ، وهى كلمة "جس"(*) التى تعنى / "مس بالإصبع" أو "تحسس" . ويقول كتاب "مفاتيح العلوم" (القرن العاشر) أن الاسم "جس" يعنى فى الاصطلاح " نقر الأوتار (أوتار العود) بالسبابة والإبهام دون المضارب" ويقول أحد الأمثلة فى "الليالى" : "أخذ العود وجسه" (**) . فترجمها ( برتون ) متلطفًا "أخذ العود ولمس أوتاره" . ونقرأ فى عبارة أخرى : "جس العود" ، فيترجمها برتون "دوره (العود)" .

وهذه حالة ثالثة ، أكثر تحديدًا : " أخذت العود وأسندته إلى نهديها وجسته بأناملها " ، فيلخصها برتون فى قوله : " أخذت العود وجسته بأطراف أصابعها " .

وقد وضعت كواجهة للمقال صـــ٦٠ صورة لأقدم نموذج للموسيقى المدونة من مصادر عربية اقتبسه من كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤ م) يصلح كمثال لنوع من اللحن والأغنية المتصلة بالليالى العربية. وكما يظهر بالشكل ، فالتدوين الموسيقى يظهر بالحروف الأبجدية وتحتها الأعداد ، وقد قمت بنقلهم إلى التدوين الأوروبى . وتعتبر القيم القياسية لبعض النغمات فى هذا المخطوط غير صحيحة . فالعدد القياسى الأول بالسطر الثانى يجب أن يقرأ ٢ بدلاً من ١٢ والأعداد القياسية الست الأخيرة من السطر التاسع لابد أن تقرأ ٢٢٢٢٢ ١٢ . وهذه نسخة لنموذج لحنى وصوتى لطريقة الكوشت على ضرب الرمل والسلم الخاص به هو السلم الفيثاغورى ، وترمز علامات التحويل الموسيقى المدونة بعلامات + ، - إلى زيادة وخفض النغمة بترتيب ليما وكوما على التوالى .

(*) تعنى كلمة (جس) العفق بإصبع معين على وتر محدد لاستخراج نغمة ما . ( المراجع )

(**) جس العود أى جرب أوتاره للتأكد من أنها مضبوطة قبل العزف عليه . (المراجع)

# خاتمة

| ٤٩ |
| --- |
| صـ |
| ١٠٧ |

**«قيمة كل إنسان ما يحسنه»**

مثل عربى

توجد فى ( الليالى ) حكاية جديرة بأن نختتم بها هذه الدراسات عن موسيقى تلك ( الليالى ) الثمينة ، وخاصة لأنى أشرت إلى الموضوع فى ملاحظاتى الأولى . وهى تتعلق بالموقف العدائى الذى وقفه بعض الفقهاء المسلمين من الموسيقى ، ذلك الشعور الذى كان مريراً جداً فى الفترة التى تناولتها ( الليالى ) ونرى ذلك الموقف فى ( حكاية أبى الحسن اللبق ) المغرم بالموسيقى والملاهى الأخرى ، إلى درجة جعلت إمام المسجد وشيوخ الناحية يشكون مسلكه إلى الوالى . فعاقبه الوالى لإزعاجه جيرانه . فغضب (أبو الحسن) من هذه المعاملة ، وصرح ذات يوم للخليفة (هارون الرشيد) ، وهو لا يعرفه ، إنه لو أعطى السلطة لجلد هؤلاء الشاكين ألف جلدة . وحدث أن حققت رغبته ، فجلد الخليفة المزيف الإمام والشيوخ كما أراد . وبعد جلدهم صرفهم بقوله لهم إن ذلك جزاء من يزعج جيرانه .

وهذه إحدى القصص المسلية التى تجلب لصاحبها دون شك تصفيق الجمهور ، فى المقهى أو السوق ، أنه يتضح من القصة نفسها أن الإمام والشيوخ ، كانوا محقين فى هذه المحاكمة على أساس قانونى . فقد كان أبو الحسن شخصًا متطفلاً ، وكان انغماسه فى الموسيقى والملذات الأخرى صارخًا لدرجة يصعب معها القول بأنه لم يضايق جيرانه ، فإنه فعلاً يستحق العقوبة التى وقعت عليه ، فإنه إذا كان مسلمًا حقًا وجب عليه ألا يغتصب حقوق الآخرين . وصدق القول أن " الحياء من الإيمان " .

وإلى حد ما ، فالإنسان يستطيع أن يحترم رأى الآخرين ذوى الوقار تجاه الموسيقى واقترانها بالخمر والنساء ، فأشعياء النبى اليهودى ، قال فى ذلك :

" ويل لهم ..... صار العود والرباب والدف والناى والخمر ولائمهم وإلى فعل الرب لا ينظرون "

٥٢
ص
١٠٨

الرأى نفسه كان بالنسبة للقديس / المسيحى (إكليمندس السكندرى)، حين قال :

" إن الناس الذين يشغلون أوقاتهم بالمزامير وآلات الموسيقى ، يصبحون غير متواضعين ، ومن الصعب ترويقهم " .

كما كان ( ابن أبى الدنيا ) المسلم ، أشد لومًا حين قال : " إن الخلاعة تبدأ بالموسيقى وتنتهى بالسكارى " .

ومع ذلك ليست الموسيقى شرًا فى ذاتها، وإن كانت قد تصاحب الشر . وإن المرء ليضطر أحيانا إلى العجب مما إذا كان لم يوجد وراء كل هذه المعارضة من المتشددين شىء من الحسد لنجاح الموسيقى ؟ تأمل فى موقف القديس ( كريزستم Chrysostom )المسيحى ، الذى كان يعظ سنة كاملة ضد الملاهى المضحكة ، لأنه رأى الكنائس خالية فى الأسبوع المقدس ، وإن امتلأت المسارح بالجماهير الغفيرة . ونلاحظ مسلك النبى محمد الذى صب كئوس غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كانت تلاقى قصصهم الفكاهية عناية أكثر مما يلاقى وحيه. وانظر رجال الدين المسلمين المتأخرين أو الفقهاء الذين يهزون رءوسهم أسفًا ولومًا لهؤلاء الذين يصبون ذهبهم الذى لا يحصى فى حجر المغنى الذى يغنى ويعزف فى بلاط الخليفة ، فهم لا يختلفون ولو قليلاً عن القس المسيحى ( لنجلاند ) الذى صب لعناته حين رأى الأشراف الإنجليز يغدقون الهبات على طبقة الموسيقيين .

والطبيعة الإنسانية لا تختلف فى الشرق أو الغرب ، ونحن لا نستطيع أن نتأكد أن هذا السخط المبرر أخلاقيًا ، كان هو الحافز دائما للأنبياء والكهنة ضد الانغماس فى الموسيقى .

وكان هناك عدد قليل ممن ساروا فى هذا الطريق الخاطئ ، وعدد أقل من المغنين الذين يكسبون عيشهم بالدينار والشيكل أو الذهب بتقديم الغناء للمساعدة . فأغلب الناس لم يتمكنوا من الانغماس فى الخمر والنساء والغناء ، والغالبية العظمى من طبقة المغنين كانوا فقراء نسبيًا .

وتظهر الحقيقة فى أحد سطور ألف ليلة وليلة ، فى القول : " وأما حرف أولى الصناعات فغير فاضلة عن الأقوات " .

وفى النهاية ، فإنه من الصعب تماماً الدفاع عن هذه المعارضة المتزمتة للموسيقى ، لأنه من غير المعقول أن نتجنب الطعام والفاكهة لاقترانها بالخمر والنساء ، كما حث على ذلك ( موسى بن ميمون ) .

وفى الحقيقة أن الموسيقى لا تستحق كل هذه الإدانة ، لأنها فى جوهرها ليست خيرًا أو شرًا . والموسيقى لا يمكن أن تقتصر / على طبقة معينة أو تقدم لفئة محددة ، فهى تتحدى مثل هذه الأمور ومن ينشد هذا يجب أن يكون هو الله كما يقول ( جلاوكون – Glaucon) .

ونحن لا ندرى كيف ولماذا تؤثر الموسيقى فينا . ومن الحق أننا لازلنا بعيدين عن معرفة الأسباب الحقيقية للانفعال نفسه . وقد تجنب الفارابى الفيلسوف المسلم العظيم شرح الظاهرة بكل براعة ، ولكنه على الأقل عرض الخطأ القائل بأن الموسيقى تثير العاطفة أو الحالة الروحية. وبالعكس ، أصر على أن الموسيقى نفسها ، فى المؤدى أو المتلقى ، تثيرها عاطفة أو حالة روحية ، وإن كان المنطق قد يجيب على ذلك بأن هذه تفرقة دون وجود فرق . ويبدو أن شوبنهاور ضمن اللغز حين قال إن العالم ليس إلا موسيقى محققة. فالموسيقى عنده فى لب الأشياء ، وتعيش على جوهرها ، ولعلنا إذا استطعنا أن ننفذ إلى ما وراء الحجاب ، وجدنا الموسيقى مفتاح الوجود ذاته .

صـ
١١٠



( ٢ )

تار ، زمر ، عود

من مخطوطة مقامات الحريرى ( ت ١١٢٢ م )

المتحف البريطانى - القرن الرابع عشر

صـ
١١١



( ٣ )

عود على علبة لأدوات الكتابة

من دمشق ( ١٢٨١ م )

المتحف البريطانى

| - |
|---|
| صـ |
| ١١٢ |



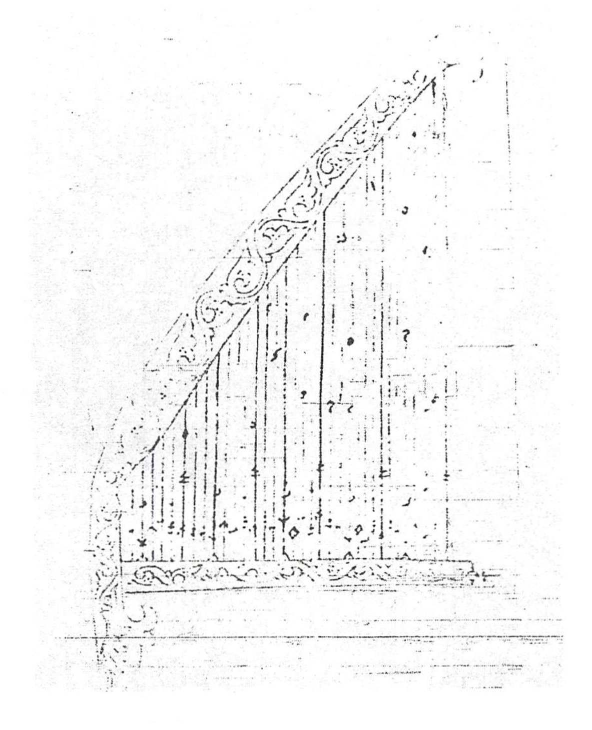
( ٤ )

باندورا ( طنبور )

على إناء فارسى - القرن الرابع عشر

المتحف البريطانى

صــ
١١٣



( ٥ )

الجنك ( الهارب )

من كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن ( ت - ١٢٠٤ م )

دار الكتب - القاهرة ( ١٣٢٦ - ٢٧ م )

ص ١١٤

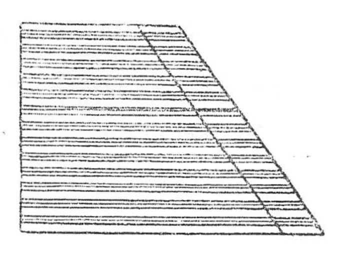
( ٦ )

هارب ( جنك ) على الشمع من العراق

القرن الثالث عشر

متحف ڤيكتوريا و ألبرت – لندن

ص ١١٥



( ٧ )

قانون إيرانى – من مخطوطة كنز المتحف

المتحف البريطانى



( ٨ )

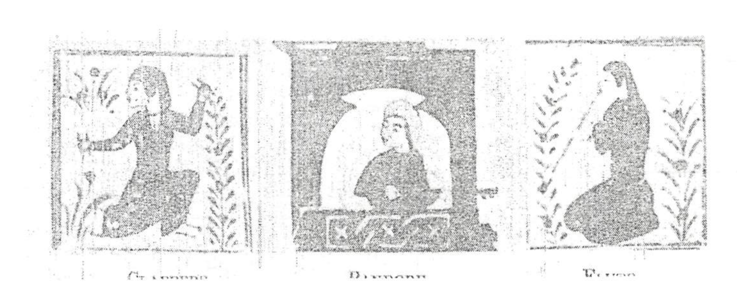
النزهة – من مخطوطة كنز المتحف

١٣٤٦ – ١٣٦٢ م

المتحف البريطانى – القرن الرابع عشر الميلادى (*)

(*) ذكر المؤلف أنه القرن السابع عشر الميلادى . (المترجم)

ص ١١٦



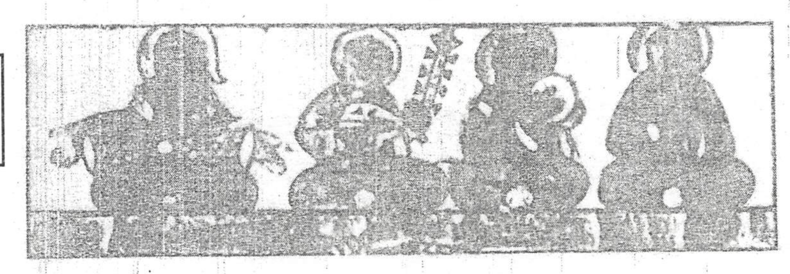
( ٩ )

ناى ، باندور ( طنبور ) ، مصفقات ( شقفات )

من كتاب البلدان عبد الحسن بن أحمد ..... الأصفهانى

مكتبة بودليان - مخطوط من القرن الخامس عشر

ص ١١٧



( ١٠ )

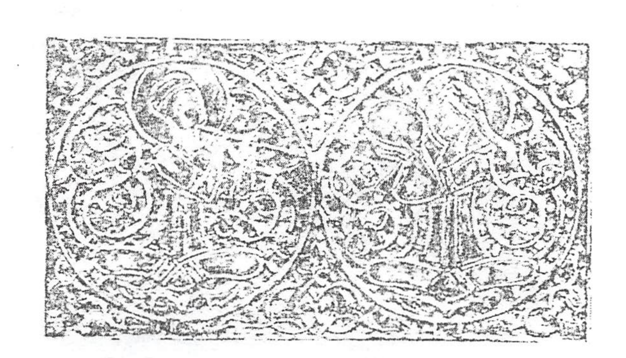
فرقة موسيقية

شبابة ( ناى ) ، تار ، عود ، طبلة ( كوبة )

من كتاب ( فى معرفة الحيل الهندسية ) الجزرى

١٢٦٠ م - مخطوط من استانبول بتاريخ ١٣٥٤ م



( ١١ )

تار ( رق ) ، زمر ( ناى )

أثر معدنى من الموصل – العراق

القرن الثالث عشر الميلادى – المتحف البريطانى

صـ
١١٩





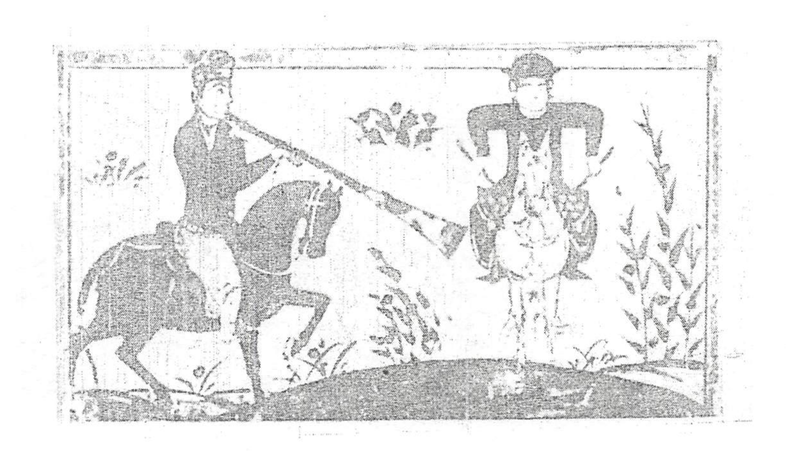
( ١٢ )

تار ( رق ) ، زمر ( ناى )

من صناعة الموصل – العراق – القرن الثالث عشر الميلادى

متحف الفنون الجميلة – جلاسجو .

صـ
١٢٠



( ١٣ )

نقارة ، بوق ( نفير )

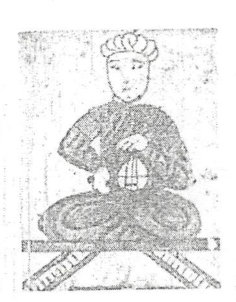
من كتاب البلدان – أبو الحسن بن أحمد ..... الأصفهانى

مكتبة بودليان – القرن الخامس عشر الميلادى

صـ
١٢١



PSALTERY (Qānūn)





( ١٤ )

قانون ، كمانجة ( جوزة ) ، شعيبية

مخطوطة كشف الهموم والكرب فى شرح آلات الطرب

القرن الخامس عشر الميلادى – المكتبة الوطنية – القاهرة .

٦٠
صـ
١٢٣

# قضية السماع فى التراث الاسلامى

## الموسيقى الدينية فى الإسلام

### لهنرى چورج فارمر

على الرغم من النصر الساحق الذى حققه الإسلام ، إلا أنه عجز عن القضاء على الوثنية التى سبقت ظهوره ، وكانت الجزيرة العربية الوثنية تستحضر الجن والأرواح عن طريق الموسيقى . وحتى فى العصر العباسى ، ادعى كل من إبراهيم الموصلى الموسيقى المشهور من بغداد ، وزرياب من قرطبة ، أنهما استمدا بعض موسيقاهم من الجن، بل ومن الشيطان نفسه ، مما ساعد على قبول هذا القصور ، فعندما يتطرق إلى أذهاننا أن صوت الجن يطلق عليه ( عزف ) ، فإننا نفهم المغزى السحرى لكلمة عزف أو معزف – وهو آلة شبيهة بالهارب .

ويخبرنا كتاب العقد الفريد ( القرن العاشر ) ، أن داود النبى ضرب على المعزف حينما أراد أن يجمع الجن اليه. وحتى اليوم يطلق على الآلاتى كلمة عازف باللغة العربية ، التى تعتبر أحد مظاهر خداعها أنها تظهر ارتباطًا وثيقًا بين السحر والموسيقى من الناحية اللغوية .

وبسبب هذا الارتباط بين السحر والموسيقى ، نجد الكاهن الوثنى فى الجزيرة العربية قديمًا ، يتلو تمتمة سرية بصوت دندنة ، كما كان يفعل نظيره العبرى فى ( سفر أشعياء ) كما نجد فى تلك الأيام أن الشاعر الذى هو أيضًا عراف يغنى قصائده .

وبالبحث عن المعنى الحرفى لكلمة ( شعر ) نجدها تعنى أدرك عن طريق الحواس ، وتعنى ضمنيًا إدراك الأشياء السرية والسحرية ، بالإضافة

إلى ذلك ، فإن كلمة لحن باللغة العربية . كانت تعنى فى معناها القديم (متقد الذهن) ، ولهذا كله يمكننا فهم لماذا كان الساحر والعراف والشاعر يدندنون أو يتغنون بأقوالهم أو قصائدهم .

ومن الواضح ظهور بعض أنوا ع الغناء فى الاحتفالات الدينية للجزيرة العربية فى ظل الوثنية إبان العصور القديمة ، ويخبرنا سنت ( نيلوس ) ، أن عرب الشمال كانوا يغنون أثناء طوافهم بنصب حجرى يقدسونه ، وربما يرجع السبب لهذا فى تسمية نوع من الغناء القديم ( النصب ) باعتباره جزء من عبادتهم ، ويشبه ( نولدكه ) هذا النوع من الموسيقى الدينية بالتهليل ، كما نقرأ فى شعر ( امرؤ القيس ) و ( لبيد ) عن العذارى اللواتى يطفن بعمود ، وربما مع رقص غنائى .

| ٦١ |
|---|
| ص |
| ١٢٤ |

وقد كانت الكعبة بالفعل مكانًا للحج قبل ظهور الإسلام بزمن طويل ، وربما ترددت أصداء العديد من الأناشيد الوثنية فى أرجاء وادى مينا أيام الجاهلية .

وعندما ازدهر الإسلام فى هذا العالم الوثنى، أطلق النبى محمد صيحة حرمان على الكثير من تلك الممارسات فى الوقت الذى كانت فيه الموسيقى لاتزال مرتبطة بالسحر من المحيط الأطلنطى حتى الخليج الفارسى . ومن المحتمل أن يكون الإسلام قد حظر الاجتماعات الغير دينية ، كتلك الموجودة حيث كان الاعتقاد فى خرافة العزف على الطنبورين فى الزار ، كما ازدرى علم الموسيقى بمذهب التأثير ، أو ما يطلق عليه اليونانيين مذهب (الإثوس) ، لكن ظل الملايين فى الشرق الإسلامى مؤمنون بمثل هذه الافكار .

ولما كان العرافين والشعراء الوثنيون يدنونون أثناء إلقاء نبوءاتهم أو أشعارهم ، فقد حظر فقهاء الإسلام هذين الفعلين ، كما حظروا الرقص حتى عصر ( ابن تيمية - القرن الرابع عشر ) ،الذى وصفه بأنه " السير المختال" على الأرض ، رغم أنهم لم يتمكنوا من القضاء عليه ، فلا نزال نرى

ونسمع الرقص الغنائى بين العرب البعيدين عن المدن المستعربة ، الذى وإن كان يبدو ظاهرياً أنه رقص غير دينى ، لكنه لايزال يحمل الطابع الوثنى .

أما فيما يخص الغناء الدنيوى والموسيقى الآلية ، فقد اتخذ فقهاء الإسلام موقفاً أكثر تشدداً ، وحكمت المذاهب الأربعة الكبرى بأن سماع الموسيقى غير مرغوب فيه للمسلم ، حتى وإن لم يكن محظوراً .

وعلى الرغم من ذلك ، فالأدب الجدلى فى الاسلام يكشف لنا عن عدم سير المدافعين عن التقليدية على هذا النهج طوال الوقت.

كما اتخذ اللاهوتيون المتحررون موقفاً رائعاً تجاه إجازة السماع ، ولم تقتصر هذه المناظرة بين التقليدين و المتحررين على المتعلمين فحسب ، بل امتدت لتشمل عدد كبير من الناس ممن أظهروا استيائهم من هذا التزمت .

فنقرأ فى كتاب العقد الفريد عن رجل من أشراف الحجاز كان حاجاً إلى مكة ، فرؤى وهو مستلق على سجادة الصلاة يغنى ، فمر به مسلم فعذله بقوله : " سبحان الله .... أتفعل مثل هذا وأنت محرم ؟" فقال الذى كان يغنى : " يا ابن أخى ، وهل تسمعنى أقول هجراً ؟ " .

وإنصافاً للصفائيين من المسلمين ، يجب أن نقدر لهم وجهة نظرهم التى تختلف قليلاً عما جاء على لسان أشعياء النبى اليهودى ، أو القديس أكليمندس المسيحى السكندرى اللذين جاهدا فى إبعاد تفكير المرء عن الملاهى - أى الملذات المحرمة التى لاتميز بين الخمر والنساء والغناء .

| ٦٢ |
|---|
| صــ |
| ١٢٥ |

وفى الوقت الذى اضطر فيه الحكام والفقهاء المسلمون إلى توجيه أشرعتهم تجاه رياح التغيير الاجتماعى حيث أنهم غير قادرين على تشكيل المجتمع وفق معتقداتهم المتزمتة / ، لعب قانون التكيف دوره المعتاد ، كما حدث فى اوائل المسيحية تحت حكم الرومان . ومن ثم فقد تغيرت نظرة الإسلام إلى الغناء الوثنى القديم فى أثناء الحج ، وأصبح التهليل والتلبية الوثنية القديمة أشياء مقدسة فى ظل النظام الدينى الجديد ، وتمت إباحة موسيقى الحج حتى بمصاحبة الآت الشاهين والطبل لمصاحبة الحجاج فى الإنشاد .

ولحكمة فقهاء الإسلام ، لقد أدركوا فى النهاية التأثير الروحى للموسيقى على الدين ، مثلما أدركها السحرة والعرافين الوثنيين فى أيامهم ، ولكن كانت الصعوبة فى كيفية إضفاء القبول على فن تم تحريمه بالفعل كمسبب للسكر والزنا ، وكان من الضرورى أن تختلف الموسيقى الدينية عن الدنيوية ، وهى تلك المشكلة التى لحقت بـ (كالفين) فيما بعد .

وكان من الصعب وضع حل لهذه المشكلة ، إلا أنها حلت عن طريق دعوى ملفقة ميزت بين الفنين ، حيث سمى الانشاد فى الحياة الدنيوية بالغناء ، بينما سمى فى الحياة الدينية تغبير ، وهكذا وصل الإسلام الى موسيقاه الدينية المباحة .

ولم يكن فى الإسلام وجود لموسيقى المساجد ، قبل موسيقى الكنيسة المسيحية ، بسبب عدم وجود كهنة ولا منشدين فى المساجد ، فالإسلام دين بعيد تماماً عن هذا . ورغم ذلك ، فالموسيقى فى مدح الله تعد أكثر الأساليب قوة داخل وخارج المسجد ، مثل قراءة القرآن ، وتغبير الآذان وصلاة الآذان وموسيقى جماعات الدراويش والصوفية والأغانى الدينية البسيطة لعامة الناس .

ولقد أضفى القرآن على نفسه التعبير حيث يشمل فى معظمه ما يمكن تلاوته بطلاقة ( نثر مقفى ) ، كما أن التوازن اللغوى به يجذب الصوت الى التحول أثناء القراءة .

وكلمة " قراءة " باللغة العربية تنأى بتعبير القرآن عن أية شكوك فى إنه غناء ، وبالرغم صعوبة وضع خط فاصل بين اللحن الدينى واللحن الدنيوى ، إلا أنه كان من الضرورى استمرار الإبقاء على تلك الدعوى الملفقة فى التفريق بينهما . ومن الواضح أن الإنشاد البسيط لن يثير الشكوك فى أنه غناء ، بينما يحتمل أن يصنف الإنشاد المزخرف على أنه كذلك .

٦٣
صــ
١٢٦

ويحكى عن رجل قبض عليه بتهمة قراءة - أى إنشاء القرآن فى المسجد ، ولحسن حظه فقد أسرع قريشى كان يصلى بجواره إلى الشرطة ليشهد بأنه كان يقرأ القرآن فقط ، مما أنقذه / من الاتهام . ومع ذلك فقد قال القرشى للرجل الذى كان القرآن كمن يغنى " والله إن لم تكن تغنى حسنا لما شهدت لصالحك " .

ويخبرنا ( ابن قتيبة - ت ٨٨٩ م ) أن التطور الفنى لقراءة القرآن كان قديمًا جداً ، حيث يقول إن أقدم من قرأ القرآن باستخدام اللحن بالمعنى الذى نفهمه ، كان عبيد الله أبن ابى بكر ، الذى عاش قبل عام ٧٠٠ م .

ويضيف (ابن قتيبة) إن قبل هذا الوقت ، كان إنشاد القرآن عبارة عن تغبير شبه ملحن بلحن يختلف تماما عن اللحن العادى . ورغم أن هذا التمييز الزائف بين الموسيقى الدينية والدنيوية ، كانه دعوى ملفقة من قبل فقهاء المسلمين كما سبق أن أشرت ، إلا أنه حوالى القرن التاسع لم يعد هذا الموضوع محلاً للتأويل الشرعى، حيث استخدمت حتى ألحان الأغانى الشعبية فى التعبير، ولم يعد هناك مجالاً للشك فى هذا، حيث ذكر (ابن قتيبة) أسماء بعض الأغانى القصيرة المستخدمة فى التغبير، مثل: (طائر الكاتا - The Qatta Bird) وقد اختلف الاسلام فى هذا بعض الشىء عن الكنيسة الرومانية التى استخدمت الألحان الدنيوية ، مثل (Le bergèr et la bergère) كلحن ثابت فى موسيقى القداس ، كما اختلف عن البروتستانت الذين انغمسوا فى أغانى الحب ، مثل ( تعال قبلنى يا يوحنا ) فى مزاميرهم ، ويبدو من الثابت وصول تلك الممارسات الى إسبانيا ، كما يتضح مما قاله عبد ربه ، الذى هاجم الصفائيين لادانتهم للموسيقى عامة ، حيث قال :

" إن كانت الألحان مكروهه فالقرآن والأذان أحق بالتنزيه عنها . "

ويبدو من الغريب أن التغبير فى القرآن أصبح أحد الإنجازات الأدبية والفنية الرفيعة فى العالم الإسلامى .

وبينما وضع ( ابن الجزرى - ت ١٤٢٩ م ) فيما بعد ، قواعد صارمة للتقطيع والنطق العروضى للقرآن ، نجد أن التغبير نفسه لم يحدد بأية حال فى خط لحنى ثابت ، وعلى هذا فغالبًا ما نسمع تغبير القرآن من سواحل المغرب حتى حدود تركستان بطرق تعادل عدد المساجد الكائنة بها . ويتشابه الأذان موسيقيا وتعبيرياً مع التغبير ، فكلمة أذان تعنى إعلان ، وهذا بالضبط ما كان عليه الأذان عند بدايته ، حوالى عام ٦٢٢ م ، فقد كان فى البداية إعلان فى الطرقات ، رغم أنه حتى عصر (ابن بطوطة - ت ١٣٥٦م ) ، كان المؤذن يحضر الناس من منازلهم غالبا بدون نداء تغبيرى .

٦٤
صــ
١٢٧

ومع ذلك فقد بدأ إنشاد الآذان كنداء تغبيرى من منارة المسجد فى خوارزم قديمًا جدًا ، وكان شبه ملحن مثل القرآن ، وهى السمة التى استمرت فى مصر حتى أواخر القرن العاشر كما يخبرنا ( المقدسى ) ، كما كانت ألحانه غير متميزة عن الغناء العادى ، مثل قراءة القرآن ، وفى الحقيقة أن أداء هذا التغبير أصبح يعرف بكلمة ( تطريب ) ، وهو مصطلح علمانى صرف ، ومع ذلك فقد كانت هناك مرة على الأقل فى فارس بإيران يقال فيها الآذان بدون تطريب .

ومنذ ان أصبحت واجبات المؤذن مرهقة ، تم تعيين العديد منهم فى كل مسجد ، حيث نجدهم فى القرن التاسع يتناوبون الأذان ويشتركون فى مجموعات داخل المسجد لإقامة الصلاة ، ومن الثابت وجود رئيس لهم يقوم بالتنظيم ، وقد تبوأ هذا المنصب عدد كبير من البارزين ، نخص منهم المؤلف التركى ( اوليا جبلى ) الذى شغل منصب مؤذن باشا للسلطان .

وكما هو الحال فى باقى المهن ، فقد شكل المؤذنون لأنفسهم نقابات ، حتى بلغ عددهم فى منتصف القرن السابع عشر سبعمائة مؤذن بنقابة القسطنطينية ، واتخذوا من بلال مؤذن الرسول شفيعًا لهم . وقد افتقد الآذان الخط اللحنى ، كما كان التغبير فى القرآن ، حيث نجده يتلى بطرق

وأساليب متباعدة الأقطاب ، فأحيانا نسمعه بأسلوب بسيط وغير مؤثر ، وأحياناً أخرى بنموذج عالى الزخرفة مثل الكولوراتورا ، فإذا استمعنا إلى الآذان من أحد المالكية فى الجزائر سنجده غالباً ينشد مساحة كبيرة منه على وتيرة نغمة واحدة ، وربما يكون ذلك بسبب أن المذهب المالكى حرم أساساً إنشاد الأذان . وعلى النقيض الآخر ، نجد الأساليب المزخرفة التى دائماً تكون مقبولة فى مساجد مصر .

ويذكر ( ابن سينا - ت ١٠٣٧ م ) أن للموسيقى شقين هما الموضوعية والذاتية ، كما يخبرنا تلميذه ( ابن زيلة - ت ١٠٤٨ م ) أن الصوت " يحدث تأثيراً فى النفس من وجهتين ، أحدهما لتأليفه والثانى لكونه محاكياً لها . "

ويقسم زعماء الصوفيين كالهجويرى - القرن الحادى عشر ، والغزالى ( ت ١١١١ م ) أولئك الذين تؤثر فيهم الموسيقى إلى فئتين ، وهما أولئك الذين يستمعون إلى أصواتها الظاهرية ، وأولئك الذين يدركون معانيها الروحية وهذه الفئة لاتستمع إلى إلحان أو إيقاعات أو نغمات ، وإنما إلى الموسيقى ذاتها .

٣٥٦
صـ
١٢٩

# فصل الموسيقى العربية

## من كتاب " التراث الإسلامى "

حين نفكر فى البون الشاسع الذى يفصل الموسيقى الشرقية عن زميلتها الغربية ، يتعذر علينا أن نحكم بوجود تراث عربى أو إسلامى فى موسيقى أوروبا . فنحن الغربيون نفهم الموسيقى (رأسيًا) " vertically"، بينما يفهمها العرب أفقيًا "horizontally " .

وبمعنى أوسع ، اختلافنا عنهم فى قواعد الموسيقى التوافقية والموسيقى اللحنية مما يوجد فى كل من فنى الموسيقى : الشرقى والغربى حسب اتجاه كل واحد . هذا فضلاً عن رأى العرب فى درجة الأساس ( القرار ) والإيقاع والزخرفة الموسيقية . فما هو لديهم منها غريب عنا تمامًا .

على كل حال، فالاختلاف بين الفنين فى القرن العاشر لم يكن عظيمًا. بالعكس فقد كان تافهًا لا يكاد يذكر ، بحيث يمكن ردهما إلى أصل واحد بكل سهولة ، إذ أنهما اعتمدا فى فترة من الزمن على ( المقام ) وفقًا لأبعاد السلم الفيثاغورى ، وورث كلاهما عناصر معينة من اليونان والسريان هذا كما أن الموسيقى اللحنية كما نفهمها الآن لم تكن معروفة حينذاك .

أما الفرق الظاهر بين الصناعتين ، فهو أن العرب كانوا يملكون نظامًا فى الموسيقى (المقننة) ، فضلاً عن إدراكهم التام لما يسمى (بزخرفة اللحن) التى كان لها تأثير مباشر فى الموسيقى الغربية . إن مصدر الموسيقى العربية هى : النظرية السامية ، وممارسة صناعة الموسيقى من أقدم

العصور التاريخية . هذان العاملان أثرا فى صناعة الموسيقى اليونانية وممارستها ، وإن لم نقل أنهما كانا أساسها وسر وجودها .

ومما لا شك فيه أن مملكتى الحيرة وغسان العربيتين اللتين ازدهرتا قبيل الإسلام ، تأثرتا بعض الشئ بما ساد المجتمعات الفارسية والبيزنطية واقتبستا معا من السلم الفيثاغورى الذى كان سامى المصدر . وفى أيام الإسلام الأولى نجد الحجاز - وكانت قطب السياسة - تتبنى الموسيقى المقننة المسماة بالعربية ( الإيقاع ) .

٣٥٧
ص
١٣٠

وفى غضون هذا العصر اتبع العرب نظرية موسيقية جديدة جاء بها ابن مسجح (المتوفى سنة ٧٠٥ أو ٧١٤ م ) ، وتحتوى هذه النظرية على عناصر فارسية وبيزنطية . وبهذا يقول الدكتور لاند " إن الاقتباس الموسيقى من الفرس والروم لم يقض على الموسيقى المحلية ، بل دخلها وغذيت جذورها به ، وبقيت محتفظة بطابعها الأصيل .... " .

هذا النظام الذى كان سلمه يبدو فيثاغورياً ظل مستعملاً حتى سقوط بغداد بأيدى المغول سنة ١٢٥٨ م . وفى تلك الأثناء حدثت بعض التغييرات منها ما أدى إلى اختلال كبير فى المقام ( السلم )، بحيث لم ير اسحق الموصلى المتوفى سنة ٨٥٠ م بدأ من وجوب صب نظرية الموسيقى فى قالبها الفيثاغورى السابق .

وبقى الأمر كذلك حتى مجيء الأصفهانى (ت ٩٦٧م) فعادت النظريات المتقدمة تثبت وجودها ، ومنها المقام الخرسانى والمقام الزلزلى . ومما ساعد على بقاء النظام الموسيقى القديم كأصل ، هو وصول نظرية الموسيقى اليونانية القديمة عن طريق ترجمات أرسطو وأرسطوكسينوس وما عُزى إلى اقليدس وإلى نيقوماخُس وبطليموس وغيرهم . ومع وجود هذه الاستعارة . عرفنا كذلك من يعقوب الكندى ( ت ٨٧٤ م ) والأصفهانى وإخوان الصفا (القرن العاشر) بأن النظم الموسيقية العربية والفارسية والبيزنطية كانت

متباينة ، وبمجيء القرن الحادى عشر تبنى العرب النظريات الفارسية والخراسانية على الأخص فى الألحان .

ثم ظهر رائد نظرى فى الموسيقى ابتدع أول نظرية جديدة فى الموسيقى سميت بالنظرية المقننة ، هذا الرائد هو صفى الدين عبد المؤمن (المتوفى سنة ١٢٩٤ م) . ثم وقبل أن تلفظ القرون المتوسطة أنفاسها ، راج استعمال سلم آخر هو ( نظام أرباع النغمات ) ، وما زال إلى اليوم منتشراً لدى عرب الشرق .

والعرب أنفسهم لا ينكرون أثر الموسيقى الفارسية والبيزنطية فى موسيقاهم . كما أن الفرس والبيزنطيين بدورهم لا ينكرون أخذهم عن فنون الموسيقى العربية .

## صناعة الموسيقى

| ٣٥٨ |
| --- |
| صـ |
| ١٣١ |

أوضح لنا كتاب " ألف ليلة وليلة " مبلغ شغف العرب بالموسيقى ، ويمكننا أن نفهم عظم منزلتها عندهم حق الفهم من الكتب العربية أمثال ( العقد الفريد ) لابن عبد ربه/ وكتاب ( الأغانى ) للأصفهانى ، وكلاهما فى القرن العاشر الميلادى وكتاب ( نهاية الأرب ) للنويرى ( القرن الثالث عشر) وهى ميسورة باللغة العربية فقط لسوء الحظ .

إنك لتجد فيها كيف ترافق الموسيقى العربى من المهد إلى اللحد ومن التهليل إلى النوح . وكل دقيقة من حياة العربى لها موسيقاها ، فمن الجد إلى الهزل ومن تهجد الصلاة إلى مثار النقع ... وكاد يكون لكل عربى ميسور الحال مطرب خاص يلازم بيته أكثر مما تلازم بيوتنا الآن هواية العزف على البيان .

ليست الموسيقى الشعبية فى الواقع هى ميدان بحثنا الرئيسى ، وإن ابن خلدون ( ت - ١٤٠٦ م ) يقول " لا يوجد الفن إلا بوجود أهله " . فنحن

نجد قبل ظهور الإسلام وبزوغ نجم الخلافة طبقة محترمة من المغنيين بقيت تحتل أرفع المنازل ، مع تحريم الإسلام ، الذى لم يكن ينظر إلى سماع الموسيقى بعين الرضى . والحقيقة أن اهتمام العرب بالموسيقى وفنونها الأخرى كان من الضآلة بحيث لا تعد شيئًا مذكورًا إذا ما قورن بما لقيت من رعاية فى حياة الأمم الأخرى .

حظيت الموسيقى الصوتية ( الغناء ) من العرب بمكانة واهتمام فاق اهتمامهم بالموسيقى الآلية وحدها . وقد حدد هذا الميل إلى درجة ما ، تذوقهم العظيم للشعر ، مع أن الرأى الشرعى الذى كان متشدداً فى احتقار الموسيقى يعزى إليه بسبب هذه الأفضلية .

فمن أشكال منظومات موسيقى الصوت (القصيدة / ode) فضلاً عن منظوم أقصر منها كالقطعة fragment والغزل ( غناء الحب ) وكان (الموال ) أكثرها شيوعًا .

وفى الأندلس ظهرت أشكال جديدة من المنظومات كالزجل والموشح ، أما اللحن الذى استنبطت له أنغام ومقامات معينة ، فقد يكون إما على شكل تقاسيم موزونة ، وإما لا يكون كذلك ( حر الإيقاع ) ، ولكل مغن الخيار فى العزف والغناء إما على النغم الأحادى unison وإما على الجواب octave .

ولم تكن الموسيقى التوافقية معروفة بالشكل المفهوم من التعبير الحديث، فقد كان لدى العرب عوضًا عنها ما يدعى ( بالزائدة gloss ) أو زخرفة اللحن ، الذى يتضمن أحيانًا ضرب درجة لحنية / مع رابعتها وخامستها أو مع جوابها . وهو الأصول المعروف لدى العرب (بالتركيب).(*)

٣٥٩
صـ
١٣٢

(*) إن بعد (٨ ت بنسبة ٢/١) و(٥ ت بنسبة ٣/٢) و(٤ ت بنسبة ٤/٣) كانت تمثل عند العرب قديمًا أكثر الأبعاد اتفاقا ، وعرفت جميعها بمصطلح النسب الشريفة . ( المراجع )

أما المصاحبة الموسيقية التى تماشى مجرى النغم فتتم عادة بالعود ، ومنه اشتق اسم آلتنا الموسيقية المسماة lute ، أو بالطنبور pandore أو بالقانون psaltry أو بالشبابة ( الناى ) flute ، بينما يعمل الطبل drum أو الدف tambourine أو القضيب wand على تقوية الإيقاع . وثم معزوفات موسيقية تستعمل بمثابة فاصل interlude ودولاب prelude فى الغناء.

وربما كان أصح وأهم شكل لهذا النوع من الموسيقى ، (النوبة) وهى نوع من الموسيقى الصوتية والآلية يتألف من حركات movements متنوعة ، وقد أحرز هذا تقدمًا فى الغرب العربى بصورة خاصة . وكان هذا النمط من الموسيقى يتسم بطابع موسيقى الحجرة ، لكننا قرأنا عن وجود أجواق موسيقية كبيرة (أوركسترا). أما القاعدة الأساسية فشيوع الجوق القليل العدد.

إن موسيقى السير ( المارش ) المخصصة للمواكب والاستعراضات العسكرية كان عزفها يتطلب نوعًا خاصًا من الآلات كالزمر ( السرناى ) reed-pipe والبوق clarion , horn والنفير trumpet والطبل والنقارة -kettle drum والكاسة cymbal . ولعبت الموسيقى العسكرية دورًا هامًا فى استعراضات الجيوش الإسلامية ، فعدت جزءًا من فن السوق الحربى ، وكان لكبار القادة ، أجواق خاصة يختلف عدد آلاتها باختلاف منزلة القائد . كما يتوقف على عدد الحركات أو الضربات فى النوبة العسكرية .

ومع التحريم الشرعى للموسيقى ، وبالأخص آلاتها ، فقد كان سلطان الموسيقى الروحى على العرب جبارًا ، وكانت فئة المتصوفة ترى فيها وسيلة من وسائل الوحى الذى يأتى عن طريق الانجذاب الإلهى . كذلك نجد شيوخ الطرق يمارسون طقوسهم على أنغامها . ويؤثر عن الغزالى قوله أن الطرب هو الحالة التى تتأتى من الإصغاء إلى الموسيقى .

وفى مكان آخر أعطى هذا الكاتب سبعة أسباب فى ترجيح الغناء على ترتيل القرآن من ناحية إشاعة الطرب فى نفس الإنسان ، وذكرت الموسيقى

فى مناسبات من ألف ليلة وليلة باعتبارها لحمًا وخبزًا عند فريق من الناس ودواءً يستطب به عند فئة أخرى . هذا الرأى أخذ من مبدأ / تأثير الموسيقى الذى يتحد مع الإيمان فى التأثير ومع مبدأ انتظام الكون ، ونظرية الأعداد ، لتسترعى اهتمامًا عظيمًا . ولقد لقى مبدأ قدرة الموسيقى الشفائية استجابة وانتشارًا واسعًا .

٣٦٠
صـ
١٣٢

إن المرء ليرى عند خروج الناس أيام الأعياد العامة على الأخص ، كل أنواع آلات الموسيقى ، تتناولها الأيدى بالضرب والنقر . والدف كان الآلة المفضلة للنساء . وللمغنى الجوال مكانته المرموقة ، تراه أبدًا يحمل طبله ومزماره ينقر على الأول بيدٍ ، وينفخ فى الثانى ، وفى الوقت نفسه يحرك رأسه حركات منتظمة الإيقاع فيرن عدد من الجلاجل الصغيرة المثبتة فى طاقيته . أما الفضل الذى ينسب إلى العرب فى تيسير مزاولة الموسيقى فى الشرق فيشهد له مختلف المصطلحات والأسماء الفنية العربية المنتشرة من سمرقند إلى ساحل الأطلنطى .

## آلات الموسيقى

إن آلات الموسيقى العربية تفوق الحصر ، ويتعذر علينا هنا أن نأتى إلى ذكر عشرها . لقد أوصل العرب صناعة آلات الموسيقى إلى مرتبة الفن الجميل ، وكتبوا عدة رسائل وكتب فى طرق صنعها ، واشتهرت بعض المدن ( كأشبيلية ) بإنتاجها . فأسرة العود وحدها تحتوى على مختلف الأنواع والأحجام والأشكال . لدينا ( المزهر ) وهو عودهم لما قبل الإسلام ، ويصنع من جلد الثور . ثم عودهم المدرسى المسمى ( بالعود القديم ) وهو قريب الشبه بالماندولين الحديثة ، فضلاً عن آلة أكبر حجمًا من الآلتين المذكورتين تسمى (العود الكامل) . أما (الشهرود) فهو العود المنحنى . ثم مخطوطات وصور لآلات موسيقية لا تحصى .

أما عن المجموعة الطنبورية ، فلديهم آلات يقارب حجمها حجم الطنبور التركى الكبير وطنبور ( البغلمة bighilma ) الصغير . ويلى ذلك القيثار المعروف ( بالمربع ) ، وهو آلة مسطحة الصدر مستطيلة الشكل عرفت فيما بعد ( بالقيثارة ) . وأهم ما لديهم بالنسبة إلينا ، الآلات ذات القوس المعروفة بالرباب وهو اسم جنسها العام ، وهى على أشكال وأحجام مختلفة أيضًا . فمنها ما يسمى ( بالكمانجة / ، والغيشق ghishak ) . ومن الآلات ذات الوتر المطلق ما يدعى بالجنك أو الصنج harp والقانون ، والنزهة psaltery والسنطور dulcimer .

٣٦١
ـــــ
ص ١٣٥

أما آلات النفخ الخشبية ، فتشمل فصيلة المزمار ذات الأطوال والأحجام المختلفة . من آلة الناى البم ، وغيرهما مما قد يبلغ طولها حوالى ثلاثة أقدام ، إلى أصغر شبابة وجواق juwaq مما لا يزيد طوله عن القدم أو يقل . أما الصفارة ، فهى ما يسمى الآن ( flute a bec ) ومن قصبات النفخ أيضًا ( الزمر والسرناى والزُلامى والغيطة ) فضلاً عن البوق المعدنى . ولفظة ( الدف ) تطلق على جميع صنوف ( التامبورين tambourine ) غير أنها تطلق بصفة خاصة على الآلة المربعة الشكل . والآلة الدائرية من هذه الفصيلة لها ما يناهز اثنى عشر اسمًا ، نظرًا لأحجامها وصنعها ( كالطار والدائرة إلخ ..... ) . أما الطبول ، فثم منها أنواع مختلفة أيضًا ( كالطبل والنقارة والكاسة والقصعة الخ ..... ) . والكاسة اسم يطلق على الصنوج الشبيهة بالطاس . ويسمى الشكل المسطح منها ( بالصنج ) .

إن الأرغن organ والأرغن البوقى hydraulis كانا معروفين عند العرب ، وربما عرفوا أيضًا الأرغن الزمرى organistrum الذى شاع فى دوائر الفن فى أوروبا فى القرون الوسطى . وشبيه الأرغن الأنبوبى (إيشقيل eschaquiel) ، الأنبوب الحديث المسمى hurdy-gurdy وهو (الشقيرة) بالعربية .

لدينا أكثر من دليل على أن العرب كانوا من مخترعى ومحسنى آلات الموسيقى . فقيل إن الفارابى المتوفى سنة ٩٥٠ م اخترع أو حسن آلتى الرباب والقانون . أما الزنام (من القرن التاسع) فقد ابتكر آلة نفخية خشبية عرفت باسمه وهى ( الزُنامى أو الزُلامى ) وأول من جاء بعود الشبوط ، هو زلزل المتوفى سنة ٧٩١ م . وحسن الحكم الثانى المتوفى ٩٧٦ م آلة النفخ (البوق) ، وأضاف زرياب المغنى ( من أوائل القرن التاسع ) أوتاراً جديدة على العود المعروف . أما البياسى وأبو المجد وكلاهما من موسيقارى القرن الحادى عشر ، فقد كانا من صناع الأرغن ، ومن الذين أدخلوا تحسينات فيه. واخترع صفى الدين بن عبد المؤمن قانوناً مربع الشكل اسمه (النزهة) فضلاً عن آلة أخرى اسمها ( المغنى ) .

إن شكلاً من أشكال العلامات الموسيقية ( المدونات ) شاع استعماله فى السنوات الأولى من القرن التاسع . ولقد كان أغلب أصحاب الصناعة (الآلاتية) يدرسون الموسيقى عن طريق السماع .

| ٣٦٠ |
| --- |
| ص |
| ١٣٤ |



زمر



عود

موسيقيان إسبانيان - مراكشيان من القرن ١٠ - ١١ الميلادى

( من صندوق عاجى محفوظ فى متحف ڤيكتوريا و ألبرت بلندن )

صــ
١٣٤



رباب جنك

موسيقيان فارسيان من القرن الثانى عشر الميلادى

( من صندوق فضى فى بروكيوراتو دى سان مارينو بالبندقية )

| ٣٦٢ |
| --- |
| صـ |
| ١٣٦ |

وكان الاعتقاد السائد بأن الجن توحى لبعض الملحنين ألحانهم . ومن الطرافة أن نذكر شيئًا عن الثياب والهيئة العامة / التى كان يبدو بها المطربون العرب : شعر طويل مسترسل ، وأيد وأوجه مصبوغة إذ يظهر أن الألوان الزاهية كانت تجتذب النظارة . وقد يرد هذا بعضهم إلى أثر الخنوثة والمخنثين الذين ظهروا فى عصور ما قبل الإسلام وكان أكثرهم خصياً evirati، إما لقصاص فُرض عليهم ، وإما أنهم يأتون ذلك بمحض اختيارهم. وربما كان مرد ذلك إلى شيوع صوت الغلمان .

كان المغنى يدخل خدمة الخليفة لا للغناء وحده ، بل لقضاء بعض أمور السياسة ، لأن صناعة الغناء تتيح للمغنى دخول كثير من البيوت حيث كانت أقداح الخمر تفك عقد الألسن وتفضح الأسرار . فضلاً عن أن كثيراً من الآراء يكون لنشرها عن طريق الغناء تأثيراً أشد وميداناً أوسع ، كما هو الشأن فى أوروبا حيث ( الجونكلير والطروبادور ) فى مقاطعة البروفانس كانوا يذيعون أغانيهم فى القرون الوسطى مقلدين العرب فى ذلك ولا شك .

## كُتَّاب الموسيقى

إن ما كتب عن الموسيقى العربية كثيراً جداً لا يمكن الإحاطة به ، فمن تاريخها ، إلى مجموعات أغانيها ، إلى وصف آلاتها ، إلى رأى الشريعة فيها ، إلى مدى تأثيرها وسحرها ، إلى سير الموسيقيين . وأعظم أولئك الكتاب هو المسعودى (توفى ٩٥٧ م) والأصفهانى (توفى ٩٦٧ م) . يقدم المسعودى فى كتاب مروج الذهب ، معلومات تامة نفيسة جداً فى صناعة الموسيقى التى كانت متقدمة كثيراً عند العرب ، ويبحث فى مؤلفات له أخرى عن الموسيقى فى البلاد الأخرى . أما (الأغانى ) للأصفهانى فربما فاق سابقه نفاسة وقيمة .

يتألف هذا الكتاب من واحد وعشرين مجلداً ، وقد سماه ابن خلدون (ديوان العرب). ولصاحبه فضلاً عنه ، أربعة كتب أخرى فى موضوع الموسيقى . أما كنز المعلومات والأخبار الخاصة بالكتاب الموسيقيين ونظرياتهم ، فضلاً عن فوائد عامة عن الموسيقى فهو كتاب (الفهرست) لصاحبه محمد بن إسحق الوراق الملقب بابن النديم ( توفى ما بين ٩٩٥ و٩٩٦ م ) . وكانت المجهودات الموسيقية فى الأندلس العربية لا تقل شأناً عنها فى الشرق العربى ، فهنالك مثلاً كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه ، الذى حوى على سير مشاهير الموسيقيين . فضلاً عن دفاعه الروحى المجيد عن الموسيقى حيال المتزمتين من رجال الدين .

وكتب يحيى الخدج المرسى ( من القرن الثانى عشر ) كتاباً فى الأغانى على غرار (أغانى الأصفهانى) الشرقى/ . وأخرج ابن العربى الأندلسى وقرناؤه كتباً فى تحليل الموسيقى شرعاً ( ١١٥١ م ) . وأتحفنا فى الوقت نفسه بمعلومات قيمة كثيرة عن آلاتها . وبعد سقوط بغداد سنة ١٢٥٨م ، خمل ذكر الموسيقيين والكتاب فيها تقريباً . وجاء فى أعقابهم فريق من المشرعين والفقهاء الذين أفتوا بتحريم الموسيقى . أما القلة التى كتبت فى الموسيقى آنذاك على غرار من سبقهم ، فقد كانت بحوثهم نتفاً وفصولاً صغيرة من كتب كبيرة كما فى مقدمة ابن خلدون وكتاب (المستطرف) للابشيهى .

٢٦٣
صـ
١٣٧

## النظريون

وأول منظرى العرب ممن لدينا عنهم معلومات ثابتة هو يونس الكاتب (حوالى ٧٦٥ م) والخليل بن أحمد (٧٩١ م) واضع علم العروض العربى وأول أصحاب المعاجم العرب، وكتاباه (فى النغم) و(فى الإيقاع) ورد ذكرهما فى الفهرست ، وربما كانت نظرياته هى التى نقلها عباس بن فرناس المتوفى ٨٨٨ م . وابن فرناس هذا من أوائل الذين بثوا علم الموسيقى فى الأندلس .

وكـان إسـحق الموصلى ( ت ٨٥٠ م ) أول من صب النظام العـربى القديم فى الموسيقى بقالب جديد ، وقد وردت نظرياته فى كتابى " النغم والإيقاع " . وترجمت إلى العربية بين القرنين الثامن والعاشر الميلاديين رسائل يونانية أخرى كثيرة فى نظريات الموسيقى وعلم الصوت . وعرف العرب كتاباً منسوباً إلى فيثاغورس فى الموسيقى .

وترجم يوحنا بن البطريق (ت ٨١٥ م) كتاب (تيماووس) الذى نسب إلى أفلاطون ، ثم ترجمه أيضاً حنين بن اسحق (ت ٨٧٣ م). ومن الكتب الأرسطية المعربة يوجد كتابان هما فى النفس de anima والمسألة problemata ترجمهما حنين المذكور، بالإضافة إلى شرحين من الشروح الإغريقية على كتاب ( فى النفس ) معروفة بالعربية يُعزى أحدهما إلى ثمستيوس والآخر إلى سمبلسيوس ، أولهما ترجمه حنين ، وترجم حنين كذلك كتاب فى الصوت De voce لجالينوس ، ومن هذا الكتاب استفاد العرب آراء علمية جمة فى نظرية الصوت .

٣٦٤
ص
١٣٨

وعرف العرب أرسطو كسينوس فى كتابيه (عناصر الهارمونى) و(الإيقاع) ، ويدل العنوان الأول على أن عناصر الهارمونى التى نعرفها الآن كانت تتألف عند الإغريق من قسمين رئيسيين هما المبادئ والعناصر . ولدى العرب أيضا كتابان منسوبان إلى اقليدس هما (مقدمة فى الهارمونى وقانون اقليدس) . وعرفوا نيقوماخس بكتابه الكبير (فى الموسيقى) ومختصرات أخرى منه ، نستدل منها أن نيقوماخس كتب فعلاً ذلك الكتاب الكبير الذى ألمع إليه فى كتابه ( عناصر الهارمونى ) وهذا الأخير مقتبس من مختصره المعروف لدينا بلغته الأصلية .

وكتابه (المدخل إلى الإرثماطيقى) الذى تعرض فيه إلى الموسيقى ، ترجمه ثابت بن قرة (ت ٩٠١ م) وعرف العرب بطليموس من كتاب (الموسيقى) الذى ربما كان (رسالته فى الهارمونى) المعروفة اليوم بلغتها الأصلية.

ووصلنا عن الإغريق باللغة العربية فضلاً عما تقدم ، رسائل فى الأرغن البوقى تُعزى إلى أرشميدس وأبولونيوس بركيوس Apollonius Perceus وغيرهما ككاتب عرفه العرب باسم (مورطس أو مورسطوس) الذى ألف رسالة فى الأرغن الزمرى والبوقى والجلاجل .

وأقدم ما وُجد عند العرب فى نظرية الموسيقى هى أعمال الكندى . ومن دراستها يظهر تأثير علماء اليونان على العرب . ألف الكندى فى نظرية الموسيقى سبع رسائل ، وصلنا منها ثلاث ( إن لم تكن أربع ) وهى :

( ١ ) رسالة فى أجزاء خبرية الموسيقى(*)

( ٢ ) رسالة فى اللحون

( ٣ ) رسالة فى خبر تأليف الألحان

( ٤ ) كتاب موسيقى آخر بلا عنوان

وتتلمذ على هذا الكاتب ، السرخسى ( ت ٨٩٩ م ) ومنصور بن طلحة بن طاهر ، ومن قرنائهم النظريين ثابت بن قرة ومحمد بن زكريا الرازى (المتوفى ٩٢٣ م) وقسطا بن لوقا ( ت ٩٣٢ م ) هؤلاء ختموا جميعًا بالفارابى أعظم من كتب فى نظرية الموسيقى من العرب .

٣٦٥
صـ
١٣٩

للفارابى/ كتب كثيرة فى الموسيقى منها (كتاب الموسيقى الكبير) و(كتاب فى إحصاء الإيقاع) و(كتاب فى الموسيقى) ، هذا فضلاً عن بحثه فيها عرضًا فى كتابيه النفيسين "إحصاء العلوم" و"أصل العلوم" ويخبرنا الفارابى عن سبب تأليفه كتابه الكبير فى الموسيقى هو ما وجده من نقص وغموض فى ما كتبه الإغريق عنها مستدلاً بذلك من تراجم العرب عن اليونانية على الأقل .

(*) معروفة فى الكثير من المراجع والمكتبات العربية والعالمية تحت اسم (رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى). ( المراجع )

وأعقبه البوزجانى ( ت ٩٩٨ م ) أعظم رياضيى العرب قاطبة ، فألف كتاب " المختصر فى فن الإيقاع " . وعاش فى الوقت نفسه جماعة من الموسوعيين عرفوا باسم " إخوان الصفا " ( حوالى القرن العاشر ) ذاعت رسالتهم عن الموسيقى أيما ذيوع .

ونبغ فى القرن نفسه محمد بن أحمد الخوارزمى مؤلف كتاب ( مفاتيح العلوم ) ويعتبر أحد الذين أحدثوا فتحًا جديدًا فى نظرية الموسيقى وعمموها بين الناس . ولابن سينا (ت ١٠٣٧ م) شهرة خاصة ، فقد كانت كتاباته الموسيقية من أنفس الآثار العربية بعد الفارابى . ويمكن الرجوع إليها فى كتابيه (الشفاء والنجاة) . وكتب أيضًا (مقدمة فى فن الموسيقى) ، فضلاً عن بعض التعاريف أثبتها فى كتابه ( تصنيف العلوم ) ، وكتب تلميذه ابن زيلة ( ت ١٠٤٨ م ) كتاب " الكافى فى الموسيقى " ، بينما كتب أحد معاصريه ابن الهيثم (ت ١٠٣٩ م) العالم الطبيعى والرياضى اللامع، شرحين لكتابين منسوبين إلى إقليدس هما ( شرح لكتاب Introduction to harmony ) و(شرح قانون اقليدس) ألفهما فى مصر إذ كان هناك عبقرى ثان يدعى أبا الصلت أمية ( ت ١١٣٤ م ) ، ألف رسالة فى الموسيقى كذلك .

أما النظريين الآخرين الذين زخر بهم القرن الثانى عشر ، فهم ابن النقاش ( ت ١١٧٨ م ) والباهلى وابنه أبو المجد ( ت ١١٨٠ م ) وابن منعة المولود سنة ١١٥٦ م . وأنجب القرن الثالث عشر من النظريين العباقرة ما فاق بهم سابقه . وقد كان علم الدين قيصر ( ت ١٢٥١ م ) فى الواقع أعظم وأشهر من أنجبت مصر وسوريا من الرياضيين ، واشتهر بنظرياته فى الموسيقى على الأخص .

وشبيهه فى الشرق الأقصى هو نصير الدين الطوسى الفارسى (١٢٧٤ م) وقد وصلتنا عنه رسالة فى الموسيقى. أما فى إسبانيا المسلمة فإننا نقرأ بعد عباس بن فرناس ( ت ٨٨٨ م ) وعن مسلمة المجريطى ( ت ١٠٠٧ م ) والكرمانى ( ت ١٠٦٦ م ) الذى شرح رسائل إخوان الصفا .

٣٦٦
صـ
١٤٠

وظهر نظريون آخرون منهم أبو الفضل حسداى الإسرائيلى "من القرن الحادى عشر" ، ومحمد بن الحداد ( ت ١١٦٥ م ) . ولعل أعظم الفضل يعود لكاتب فى نظريات الموسيقى هو ابن باجة ( ت ١١٣٨ م ) وكتابه عن الموسيقى له فى الغرب من الشهرة ما لكتاب الفارابى فى الشرق . وكتب ابن رشد ( ت ١١٨٨ م ) تعد سرجًا وافيًا شهيراً لكتاب أرسطو " فى النفس " تطرق فيه إلى نظرية الصوت وشرحها شرحًا وافيًا .

ونبغ فى القرن الثالث عشر الموسيقار المدعو ابن سبعين (ت ١٢٦٩ م) وقرينه الراقوطى الذى استخدمه الإسبان المسيحيون لتدريس " الرابوع " فى مرسيه بعد سقوطها بأيديهم . ووجد فى القرن الثالث عشر مدرسة لتلقين الموسيقى المقننة أنشأها صفى الدين عبد المؤمن المتوفى سنة ١٢٩٤م ونظرياته فى الموسيقى مفصلة تفصيلاً وافيًا فى كتابه الشهير (الشرفية) وكتاب ( الأدوار ) ، قال عنه ( حاجى خليفة ) أنه من الذين احتلوا الصف الأمامى فى كتابة نظريات الموسيقى .

وما سنذكره من أسماء فيما يلى هم موسيقيون تخرجوا من مدرسته . فشمس الدين محمد بن المرحوم ( توفى حوالى ١٣٢٩ م ) ألف رسالة شعرية سماها ( جواهر الانتظام فى معرفة الأنغام ) . ومحمد بن عيسى بن كارة ( ت ١٣٥٨ م ) ألف كتاب ( نهاية السؤال فى معرفة الألحان والإيقاع ) .

ويفوق كل ما ذكرناه دقة وروعة الرسالة المعروفة باسم شرح مولانا مبارك شاه على كتاب الأدوار، المهداة إلى الشاه شجاع (١٣٥٩-١٣٨٤م). هذه الرسالة واحدة مما لا يحصى من التعليقات والشروح على آثار صفى الدين عبد المؤمن . وقد أهديت إلى الشاه شجاع المذكور ، الموسوعة المعروفة ( بخطب العلوم ) وهى تتضمن بحثًا فى الموسيقى . ولعلها من تأليف الجرجانى ( ت ١٣٧٧ م ) .

وألف عمر بن خضر الكردى ( ت حوالى ١٢٩٧ م ) كتاباً اسمه "الكنز المطلوب فى الدوائر والضروب". أما ابن الفنارى ( ت ١٤٣٠ م ) فقد تطرق إلى الموسيقى ببحث فى موسوعته العلمية . وكتب شمس الدين العجمى (من كتاب القرن الخامس عشر ) رسالة نفيسة فى علم الألحان . وكتب اللاذقى (ت ١٤٤٥ م ) / مؤلفاً قيماً اسمه ( الفتحية ) وكذلك كتاب ( زين الألحان) والظاهر أن حاجى خليفة يضع كتاب الفتحية فى مستوى مؤلفات صفى الدين عبد المؤمن وعبد القادر بن غيبى ، وربما كانت أهم رسالة فى الموسيقى منذ نشر أبحاث المدرسة النظامية . هى رسالة محمد بن مراد ( ١٤٢١ - ١٤٥١ م ) التى نجهل اسم مؤلفها والمحفوظة الآن فى المتحف البريطانى .

٣٦١
ـــــ
١٤١

## قيمة النظريين العرب

كان معظم النظريين العرب فى فن الموسيقى من نوابغ الرابوع quad (rivium) من خير الطبيعيين والرياضيين ، وإن نظرية الموسيقى والقواعد الطبيعية للصوت التى جاءت بها الرسائل اليونانية ، حملت جمهرة من أولئك النظريين على إجراء تجارب خاصة بأنفسهم .

وهذه ناحية من أروع نواحى مجهوداتهم . ولقد قرأنا أكثر من مرة قولهم ، إنهم وضعوا النظرية الفلانية والفلانية فى حيز التطبيق والعمل فوجدوها خاطئة ... إلى غير ذلك .

وإن انتقادات صفى الدين بن عبد المؤمن وتعاريف الفارابى وابن سينا، أظهرت لنا طباع هؤلاء الرواد الباحثين الذين لم يخروا على ركبهم ركعا متقبلين الآراء التى جاء بها سلفهم على علاتها مهما كانت أسماء أولئك الأسلاف شهيرة ، إن لم تكن آراؤهم تلك صحيحة .

رأينا مما سبق أن كلا من الفارابى وابن سينا قد زادا على ما جاء به الإغريق . فكما أصلح الفلكيين العرب أخطاء بطليموس وغيره ، كذلك حسنوا ما خلفه لهم أساتذتهم الإغريق من تراث موسيقى . فمقدمة الفارابى لكتابه الكبير فى الموسيقى ، تضاهى فى الواقع إن لم تبز كل ما ورد من المصادر اليونانية . ومما لا شك فيه أن العرب حققوا بعض التقدم فى نظرية ( المبادئ الطبيعية للصوت وعلى الأخص فى قواعد انتشاره ) / وبذلك نجد أن الستار سيزاح عن كثير من غموض المصطلحات والعبارات اليونانية العلمية التى صعبت على الأفهام ، وأضحت مجالا للأخذ والرد بين كتاب اليونان ، وذلك بعد نشر آثار النظريين العرب بإتقان وتهذيب .

٣٦٨
صـ
١٤٢

إن وصف العرب لآلات الموسيقى وصفًا دقيقًا سهل علينا معرفة (السلالم) الموسيقية الخاصة بتلك الفترة من التاريخ . فلدينا وصف آلات العود والطنبور ومجموعة آلات النفخ الخشبية ،وصفتها أقلام الكندى والفارابى والخوارزمى وإخوان الصفا ، أى قبل عدة أجيال من القيام بأية محاولة مثلها فى أوروبا .

أما عدم استحسانهم النغم اليونانى فيتجلى فى تجاربهم على بعد الثالثة الطبيعية لزلزل بنسبة ٢٢/ ٢٧ والثالثة الفارسية بنسبة ٦٨ / ٨١

إن المدرسة النظامية التى كان قد أسسها صفى الدين عبد المؤمن ، ابتدعت ما اعتبره هربرت بارى Sir Herbert Parry أكمل سلم وجد على الإطلاق ، وقال هلمهولتز Helmholtz : - " إن استعمالهم البعد السابع الكبير major 7th من السلم ، كنغمة الحساس التى تصل إلى القرار إنما يدل على بدعة جديدة فى السلم الموسيقى ، أدى استخدامها إلى تقدم غير مسبوق فى درجة أصوات السلم حتى ضمن نطاق الموسيقى الهوموفونية الخالصة " .

## تراث الموسيقى العربية

إن التراث الموسيقى الذى خلفه العرب للعالم هو من أنفس الهبات وأروعها . ولو أرسلنا الطرف إلى أى بقعة من بقاع الشرق وجدنا أثر هذا الفن العربى عمليًا ، فثمة شواهد خطية كثيرة توضح لنا مقدار التأثير العربى العملى .

كذلك استفاد النظريين الفرس والأتراك ويتضح ذلك من كتاباتهم ، ففى بلاد فارس نجد كتاب (بهجة الروح) لعبد المؤمن بن صفى الدين (من رجال القرن الثانى عشر) ، وكتاب (جامع العلوم) لفخر الدين الرازى (ت ١٢٠٩ م ) ، وكتاب ( نفائس الفنون ) للآملى ( من رجال القرن الرابع عشر ) ، وكتاب ( جامع الألحان ) وسائر المؤلفات الأخرى التى وضعها عبد القادر بن غيبى . هذه الآثار كلها تكشف عن التراث العربى . ونجد فى تركيا مترجمات من رسائل الفارابى وصفى الدين وعبد القادر .

كما كان عبد العزيز (وهو ابن عبد القادر بن غيبى السالف ذكره) فى خدمة سلاطين آل عثمان هو وابنه . فكتبا رسائل يبدو منها مدى اعتمادهما على أساتذتهما العرب . كما أظهرت ذلك آثار خضر بن عبد الله / ، وأحمد أوغلو شكر الله ( من رجال القرن الخامس عشر ) . وإننا لنجد الرسائل العربية قد وصلت حتى الهند حيث وضعت قيد المدارسة . أما عن أوروبا الغربية فقد كانت الفوائد التى جنتها من جراء احتكاكها بالحضارة العربية أعظم بكثير . وأخذت أوروبا التراث العربى بطريقين :-

٣٦٩
صـ
١٤٣

(١) بالاحتكاك السياسى الذى أوصل تراث الفن العملى باليد واللسان

(٢) بالتماس الأدبى والثقافى الذى توصل إلى نقل تراث الفن النظرى بالترجمة وبتعاليم الباحثين من علماء الغرب الدارسين فى المعاهد الإسلامية بإسبانيا وغيرها .

ومع أن الآثار العربية فى نظرية الموسيقى كانت عظيمة جداً فى القرون الوسطى ، فما جاء أوروبا عن طريق التراجم اللاتينية والعبرية قليل جداً . أما عن اليونانية فقد ترجم لنا يوحنا هسبالنسس Johannes Hispalensis (ت ١١٥٧ م) كتاب أرسطو (فى النفس) وكتاب جالينوس فى ( الصوت ) ، ومن هذا الأخير لدينا مخطوط يرجع تاريخه إلى القرن الثالث عشر . والمعروف عن هذين الكتابين أنهما مترجمان إلى اللاتينية من العربية . ونقل يوحنا هذا بالاشتراك مع جيرارد القرمونى ( ت ١١٨٧ م ) كتابى الفاربى إحصاء العلوم De Scientiis وأصل العلوم De Ortu Scientiarum .

وعرف العالم اللاتينى ابن سينا ( ت ١٠٣٧ م ) أيضاً بمختصره لكتاب أرسطو ( فى النفس ) الذى نقله يوحنا المذكور . وأعاد أندرياس الباكوس (ت ١٥٢٠ م) ترجمته ، وترجم له كذلك كتاب ( تصنيف العلوم ).

ولشرح ابن رشد ( ت ١١٩٨ م ) المطول على كتاب أرسطو ( فى النفس ) أهمية خاصة ، فقد نقله ميخائيل سكوت ( ت ١٢٣٥ م ) وترجمت كتب عربية كثيرة إلى اللغة العبرية فى أوروبا الغربية ولاقت انتشاراً واسعاً . وكما يبدو أن كتاب القانون لإقليدس ترجم من العربية إلى العبرية ما دام وجد لدينا التعليق الذى كتبه ( إيشعيا بن إسحاق ) عليه .

وكان موسى بن طبون ( ت ١٢٨٣ م ) قد ترجم كتاب ( المسألة) لأرسطو ، وفى الفاتيكان كتاب موسيقى ينسب إلى ابراهام بار حياة / ( ت ١١٣٦ م ) قيل إنه ترجمه من العربية . وربما كانت رسالة أبى الصلت أمية ( رسالة فى الموسيقى ) معروفة باللغة العبرية أيضا . هذا وأن مقدمة الفارابى لكتابه الكبير فى الموسيقى كانت موضع مدح وثناء ابن عقنين ( ١١٦٠ - ١٢٢٦ م ) . وترجم شمطوب بن إسحق الطرطوسى (ت حوالى ١٢٦٧ م) كتاب ابن رشد المسمى " الشرح الأوسط " على كتاب ( فى النفس ) لارسطو .

٣٧٠
صـ
١٤٤

ونقل كالونيموس بن كالونيوس (ت حوالى ١٣٢٨ م) كتاب " إحصاء العلوم " للفارابى . وإن أول من قام بحركة إحياء التراث العربى الموسيقى ونقله إلى الغرب بطريق التماس الأدبى والترجمة ، هو قسطنطين الأفريقى (ت ١٠٨٧ م) الذى كان أحد المترجمين الأوائل من العربية إلى اللاتينية ، وأحد الذين نادوا بتأثير النجوم العلاجى وقوة الموسيقى الشفائية بكتابيه "عن طبيعة البشر" و"عن المعرفة الأدبية" وهذان مبدأن مستمدان من ابن سينا ، حيث عرفا باللاتينية بما يلى "يؤخذ من بين التجارب العملية أحسنها:- inter omnia exercitia sanitatus cantare metius est. " . وجنديسالينوس ( عاش فيما بين ١١٣٠ - ١١٥٠ م ) له فصل عن الموسيقى فى كتابه تقسيم الفلسفة " وهو صورة منتزعة من كتابى الفارابى اللذين أتينا إلى ذكرهما .

وربما صح لنا القول بأن جنديسالينوس هذا ، كان قد ساهم فى ترجمتها . ومما يدل على الاستمداد من المصدر نفسه ، وجود رسالة فى الموسيقى تنسب إلى أرسطو . ولدينا كذلك كتاب ڤنسنت البوڤى Vincent Beauvais المعروف باسم " مرآة المبادئ " وهو عبارة عن مقتبسات من الفارابى وبوتيوس وايزيدور الإشبيلى وجيدو الأريزى ويظهر من تعريف الفن الموسيقى فى مؤلف للكاتب النظرى الإسبانى "يوحنا إكيديوس" ( ت حوالى ١٢٧٠ م ) الذى عرف الناس بآثار قسطنطين الإفريقى ، أن الفارابى كان أحد مصادره التى اعتمد عليها .

ويصدق مثل هذا القول أيضاً على كل من روبرت كيلووردبى ( ت ١٢٧٩ م ) ، وريموندو لول ( ت ١٣١٥ م ) ، وسيمون تونستيد ( ١٣٠٠ - ١٣٦٩ م ) ، وآدم دى فولدا ( عاش حوالى ١٤٩٠ م ) . واقتبس روجربيكن كثيراً من آراء الفارابى إلى جنب اقتباسه من أقليدس وبطليموس وضمنها " الكتاب الثالث " الخاص بالموسيقى من كتابه الجامع المعروف بالكتاب الأكبر ، وأورد ذكر الفارابى ببحثه عن كتاب إحصاء العلوم . ونحا نحو ابن سينا فى تقدير قوة / الموسيقى العلاجية .

٣٧١
صـ
١٤٥

واستعار والتر أدنكتن جملة آراء من كتاب هذا الأخير وضمنها كتابه المرسوم "بنظرية الموسيقى"، كذلك فعل أنكلبرت ( ت ١٣٣١ م ) فى كتابه "فى الموسيقى" . وخصص جيروم الموارفى ( من القرن الثالث عشر ) فصلا عن الفارابى فى كتابه "فى الموسيقى" واستشهد ببعض آرائه فى أحد فصوله . إلى جانب بوتيوس وإيزيدور ، وهوجو من سانت ڤكتور وجيدو الاريزى ويوحنا كارلندى كما استدللنا عليه من كتاب "المستحسنات والمستهجنات" لمؤلفه چورچ فالا ( ١٤٩٧ - ١٥٠١ م ) وكتاب " اللؤلؤة الفلسفية " لمؤلفه چورچ رايش ( سنة ١٥٠٨ م ) ومن كاميراريوس الذى أعاد طبع كتاب إحصاء العلوم للفارابى سنة ١٦٣٨ م .

إن الفوائد المستخلصة من التماس الثقافى على النحو الذى بسطناه آنفًا لم تكن كثيرة . والأهم منها انتقال النظريات العربية بالسماع واللسان. ويقول ابن الحجارى ( ت ١١٩٤ م ) بأن الطلاب الغربيين كانوا خلال الحكم العربى الأموى يتوافدون إلى إسبانيا من جميع أنحاء المعمورة لتلقى العلم فى قرطبة من ينبوعه ومعينه الذى لا ينضب .

وكانت الموسيقى وهى من جملة "الرابوع" من ضمن مناهج الدراسة وكان باستطاعة التلاميذ الأوروبيين أن ينهلوا من معين العلوم العربية مباشرة دون الحاجة إلى توسط التراجم اللاتينية. ويغلب على الظن أن المستعربة mozarabs (وهم المسيحيون الذين عاشوا فى إسبانيا خلال حكم العرب) كانوا يتكلمون اللغة العربية ، وأنهم لعبوا دورًا مهمًا فى نشر علوم العرب .

وقد توفرت لدينا معلومات بأن روچر بيكن أستاذ الطب فى جامعة أكسفورد كان موضع سخرية التلاميذ الإسبان واستخفافهم برجوعه إلى مترجمات مغلوطة لاتينية ، ذلك لأنهم كانوا على معرفة بأصولها العربية . ولا عجب إن رأينا أديلارد الباثى وبعده ، الأديب doctor mirabilis ينصح طلابه ومستمعيه - بترك المعاهد الأوروبية ودخول المعاهد العربية .

وفى الوقت الذى لم يعرف نظريو أوروبا نظرية الإغريق إلا عن طريق مارتيانوس كابللا، وبوتيوس، وكاسيدورس وإيزيدور، نجد العرب قد توصلوا إلى آثار أرسطو وأرسطوكسينوس ونيقوماخس وبطليموس وغيرهم ، لذلك ، وسواء أعرف الغرب اللاتينى / أحسن رسائل العرب فى الموسيقى / أم لم يعرفوا ، فإن مجرد دراسة العرب لها ، جاءت بنتائج ذات فائدة عظيمة .

٣٧٢
صـ
١٤٦

أما عن تأثير العرب على أوروبا فى إدخال ( تدريب الأذن وأبجدية العلامات الموسيقية ) فهذا ما لا يمكن البت فيه برأى قاطع ، ويمكن تلمس سبيل الاستعارة بصورة أوضح فى أخذ دساتين العود كما دل عليه أقدم أثر لاتينى عندنا فى هذا الموضوع " فنون العزف " أما العلامات الموسيقية المتباعدة ، فيرجع أول استعمال الشرق لها إلى حوالى ١٢٠٠ م .

ولعل أهم تراث خلفه العرب لأوروبا هو " الأوزان الموسيقية " . لقد كان الغناء الموزون قبل مجىء فرانكو الكولونى حوالى ١١٩٠م غير معروف فى أوروبا . وكان الإيقاع ( الجمع إيقاعات ) هو الجزء الأصلى من الموسيقى العربية منذ القرن السابع الميلادى ، وقد جاء وصفه فى أحد أعمال الكندى .

ولم يكن فهم أوزان النغم وحدها التى استمدها فرانكو الكولونى ومدرسته من العرب بالأصل ، بل استمدت كذلك ( الألحان الإيقاعية ) . ونجد فى الرسالة اللاتينية المسماة ( الأبعاد والفواصل) التى كتبت فيما بين ( ١٢٧٣ - ١٢٨٠ م ) ، أنواعا خاصة من الألحان الموسيقية عربية الأصل كما تدل عليها أسماؤها ( كالموهيم elmuahym والمريفه elmurifa ) ، كذلك نجد چوهانس دى مورس ( من القرن الرابع عشر ) ينوه ببدعة موسيقية اسمها ( الانتراد) وهى ذات أصل عربى أيضا . وإن (الهوكيت) الذى شاع فى القرون الوسطى وقال عنه روبرت دى هاندلو ( ت ١٣٢٦ م ) بأنه عبارة عن تركيب من النغمات والسكتات ، إنما هى الإيقاعات العربية بعينها ، مثلما كانت لفظة ( الهاش ) فى الترجمة اللاتينية ( لقانون ابن سينا ) هى الكلمة العربية ( العشق ) ذاتها.

## الفن العملى

يعود الفضل فى انتشار الموسيقى العربية إلى المغنين والمطربين الذين كانوا هم المذيعين الحقيقيين للموسيقى فى القرون الوسطى . وربما كانت أزياء مغنى أوروبا الزاهية المبرقشة وشعرهم المسترسل وأوجههم المصبوغة ، تعود إلى تأثير موسيقى الشرق ومغنيه . إن الراقصين المويسكيين (= الراقصين المراكشيين ) برأس الحمار والجلاجل إنما هم تذكرة لنا بالمغنين العرب / فعلا .

| ٣٧٣ |
| --- |
| صـ |
| ١٤٧ |

ولقد روى لنا معاصر متأخر لهم ، هو ثيونوت أربو Thoinot Arbeau (عاش حوالى ١٥٨٩ م) بأن هؤلاء الراقصين المويسكيين ما زالوا يصبغون أوجههم تشبهاً بالمراكشيين. وكذلك الاسم الباسكى لرأس الحمار zamazain إنما هو اللفظة العربية " زامل الزين " ( أى حصان الأعياد الأعرج ) . والكلمة الإسبانية "مسكرا mascara" (التى تقابل اللفظة الإنجليزية masc-ker وتعنى الممثل المسرحى ) إنما هى اللفظة العربية ( المسخرة ) وهنالك عشرات الألفاظ ذات الصبغة الموسيقية درج استعمالها فى شبه جزيرة أيبريا ( كالزمبرة zambra والزربندة zarabanda والهودة huda والموريسكة mourisca ) وهى عربية الأصل كما تبدو .

لقد قدر للحضارة العربية التى سمت إلى الأوج أن تعكس ضوءها على أوروبا الغربية ، وثبت لدينا بأن الإسبان كانوا يقلدون النماذج العربية فى الأسجاع ( المفرد - سجع ) ، والأوزان الشعرية للقصيدة فى غضون القرن التاسع الميلادى . وقد تأثر بها حتى اليهود أنفسهم فى غضون القرن العاشر . ومما لا ريب فيه أن الموسيقى التى تساير الشعر استعيرت أيضاً لأنهما يؤلفان وحدة لا انفصام فيها ونحن نجد بين المغنين الچكلير juglare فى إسبانيا المسيحية يمارسون مهنتهم عرباً ويهوداً فى القرن الثانى عشر عندما صار كونتات برشلونة حكاماً لمقاطعة البروفانس .

إن التروبادور (وهى كلمة يرجح أن تكون محرفة عن لفظة طرب أو مطرب العربيتين) يعودان هو وصاحب انچنكلير ليمثلا أدوار الأمير العربى ومغنيه ، وإن التراث العربى المتبقى لأوروبا الغربية فيما يختص بالآلات الموسيقية وفن الموسيقى الآلية إنما ينطوى على عظيم أهمية . أما وإن للعرب فضلاً فى إدخال أسماء عدد من الآلات الموسيقية بأشكالها الحالية فى أوروبا الغربية ، فهذا ما قر الرأى عليه بصورة عامة ، فأصل كلمات العود lute والرباب rebec والقيثار guitar والنقارة naker هى عربية، وأغلب التسميات التى أخذتها أوروبا عن العرب لا تمثل لنا دائما أنواعًا جديدة من الآلات المنتقاة والمستعارة ، وربما كان مرد ذلك هو الضغط السياسى و قد ورد كثير من الأشكال العربية الحديثة للآلات التى كانت شديدة التأثير فى الموسيقى الأوروبية .

| ٣٧٤ |
|---|
| صـ |
| ١٤٨ |

فأول الأمر وردت إلى أوروبا أسرة الآلات الوترية من العود والطنبور ومجموعة القيثار . ثم أعقبتها الآلات ذات القوس بمختلف أشكالها . وأكبر شاهد لدينا على أول انتشار / لهذه الآلات هو أبحاث القديس ميدارد إيفانجل ولوثير ولابيونوتكر (وكلهم من رجال القرن التاسع والعاشر) وبطريق ورود هذه الآلات حصل الغرب على فوائد مادية عديدة ، فالمغنون الأوروبيون لم يكونوا قبل احتكاكهم بالعرب يعرفون من الآلات الوترية إلا (الكنارة والقيثار) ولم يكن لديهم ضابط فى ضرب الأصوات وإتقان إخراجها غير آذانهم . فجاء العرب بأعوادهم وطنابيرهم وقيثاراتهم وفيها دساتين وأماكن لعفق الأصابع على زنودها أو ألواحها بمعونة الدساتين العربية التصميم التى تحدد المقياس الصوتى ، وكان هذا تقدمًا عظيمًا جدًا بحد ذاته . وربما كانت (دساتين) العود العربى هى التى أدت إلى استعمال ( السلم الكبير major mode ) الأوروبى .

ومما لاشك فيه أن أعظم المنافع لأوروبا فى الموسيقى كان من جراء الاحتكاك بالعرب هو الموسيقى الإيقاعية التى درج المطربون على استعمالها

قبل أن يتناولها النظريون بالتنظيم بزمن طويل وتأتى بعد ذلك زخرفة المقطوعة الموسيقية وهو ما يقابل فى الفنون الأخرى ما يدعى بالزخرفة العربية arabesque هذه أيضا استعيرت ودرج استعمالها .

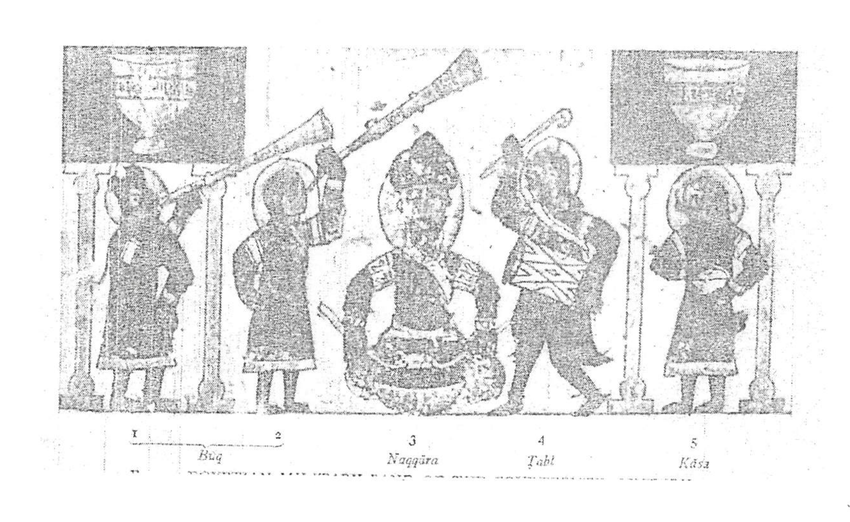
إن شكل ( الزخرفة ) المسمى ( تركيب ) : وهو عبارة عن ضرب النغمة أو الدرجة توًا مع رابعتها وخامستها أو قرارها ( أوكتافها ) ، هو الذى أسرع بخطى أوروبا إلى الموسيقى التوافقية ( الهارمونى ) .

ومما هو جدير بالذكر أيضًا أن كلمة كندكتوس وهو عبارة عن شكل من أشكال التركيب الموسيقى للقرون الوسطى ، إنما يماثل ( المجرى ) الموسيقى العربى . كما أن العود العربى الذى أصلحه فنانو الأسبان كان السبب لابتداع الموسيقى التصويرية عندنا .

وبسقوط بغداد بيد المغول سنة ١٢٥٨ م واستيلاء الجيوش المسيحية على غرناطة سنة ١٤٩٢ م ووقوع مصر بأيدى الأتراك العثمانيين سنة ١٥١٧ م، آذن تفوق الشعوب الناطقة بالضاد بالأفول ثقافيًا وسياسيًا . وقد يتبادر إلى الذهن أن الثقافة والسياسة قطبان يتعذر التقاؤهما ، إلا أن الواقع عكس ذلك تمامًا . فهما مرتبطان بعضهما ببعض أوثق رباط . هذا فضلاً عن أن أوروبا كانت قبل سنة ١٥١٧ م بزمن طويل قد أمسكت بطرف أعنة الحضارة العالمية وصارت تقود العالم .

كانت تظهر فى أوروبا بين آن وآخر محاولات لإدخال الألحان العربية والمسحة الشرقية / فى الموسيقى الغربية ، وظهر قبيل نهاية القرن التاسع عشر بعض المؤلفين الموسيقيين أمثال روبنشتاين وفيليسيان داڤيد وسانت سينس قاموا بمثل هذه المحاولات ، إلا أن بعض المتأخرين من الموسيقيين هاجموا فى الوقت نفسه ذلك المنحى وانتقدوه . وقد تكون دراسة أبحاث هؤلاء ذات فائدة كبيرة ، إلا أن إسهابنا فى بحث مقتضب كبحثنا هذا ، قد يورطنا فى تفاصيل فنية معقدة نحن فى غنى عنها .

**اج . جى . فارمر**




كاسة طبل نقارة بـــوق

جوق عسكرى مصرى يعود إلى القرن الرابع عشر

( من مخطوطة للجزرى فى متحف الفنون الجميلة ببوسطن )

# الموسيقى فى الإسلام

٤٢١
صـــ
١٥١

بقلم : هنرى چورج فارمر

## الحضارة الإسلامية :

فى تاريخ الحضارة يقف الإسلام فى المقدمة لإحياء الفكر الثقافى بين العصور المظلمة وعصر النهضة، وعند الحديث عن الحضارة الإسلامية، نجد أنها مازالت تتضمن مفهوماً إجتماعياً بكل معانى الكلمة ، حيث أنها رغم أساسها الدينى وانعزالها حفاظاً لصفائها ، إلا أنها انتشرت و تكيفت مع ربع العالم المعروف فى ذلك الوقت ، و قدمت نمطاً للحياة أصبح محط أنظار الجميع فيما وراء حدودها .

وتفسير ذلك الأمر بسيط للغاية ، فعندما ومضت رؤى ( محمد ) على العالم فى القرن السابع من العصر المسيحى ، كانت هناك رسالة لا يمكن أن تنحصر فى الحجاز مهد الإسلام وحدها ، وعلى هذا ففى غضون ثلاثة أرباع قرن ، انتشرت راية النبى شرقاً على حدود تركستان ، وجنوباً إلى ضفاف نهر السند ، وشمالاً على سواحل البحر الأسود ، وغرباً على منحدرات جبال البرانس .

وخارج نطاق هذه الإمبراطورية الحديثة ، نشأت حضارة فى بقية أنحاء العالم ، من سمرقند شرقاً حتى قرطبة غرباً اتسمت بالتفاهة ،

وأصبحت عظمة البلاط و شهرة الكليات و ثروة الأسواق موضوعًا للسخرية ، فلم يحدث منذ زمن الإغريق العظيم ، أن أشرق فن وعلم وأدب بمثل هذا التألق ، أو ظهرت اختراعات و اكتشافات أثارت كل هذا الإعجاب ، وكان الإسلام بنزعته الاجتماعية وراء كل هذا الإعجاز ، حيث دعا إلى التآخى ، الذى لا يعرف التمييز العنصرى أو القومى ويلغى الحدود الجغرافية رغم أن أساسه الدينى كان ( causa causans )، وبالمثل ، فبينما ظهر هذا الارتقاء الثقافى فى ظل دولة عربية ، وكانت وسائل إذاعته باللغة العربية ، فإن العديد من شعوب الشرق الأوسط و الشرق الأدنى و حتى الغرب الأوروبى ، قد ساهموا فى هذا التراث الثقافى .

| ٤٢٢ |
|---|
| صـ |
| ١٥٢ |

وفى ظل هذا الانتشار الواسع للثقافة العربية ، أصبح محتومًا أن تختلط معه الثقافات الأجنبية / لدرجة تحوير ما كان عربيًا خالصًا ، وإبداله بثقافات أخرى ، وعلى الرغم من ذلك ، فقد أعطى هذا الانصهار الفكرى للحضارة الإسلامية الجديدة قدرة أكبر على التنقل ، مما كان له أكبر الأثر على العالم الغربى ، كما ساهمت فى تلك الحضارة كثير من شعوب الشرق الأدنى والأوسط وأوروبا الغربية مثل : العرب والأتراك والأكراد والفرس والروم والسوريين والمصريين واليونانين والقوطيين . وفى الشرق لعبت كل من فارس و سوريا دورًا بارزًا فى موسيقى هذه الثورة الثقافية الجديدة، كما لعبت إسبانيا فى الغرب الدور نفسه . وتجلى الدور اليونانى بوضوح أكثر فى المجال النظرى من خلال الأثر الذى تركته أعمال مؤلفى القرون البائدة .

| بلاد ما النهرين وبلاد فارس | سوريا ومصر | إسبانيا وافريقيا الشمالية | |
|---|---|---|---|
| خلفاء أرثوذكس —— | ———————— | ———————— | ٦٣٢ م |
| | فتح سوريا ——— | ———————— | ٦٣٨ م |
| فتح بلاد فارس —— | ———————— | ———————— | ٦٤٢ م |
| | فتح مصر ——— | ———————— | ٦٤٧ م |
| خلفاء أمويين ——— | خلفاء أمويين ——— | ———————— | ٦٦١ م |
| | | فتح شمال أفريقيا —— | ٧٠٨ م |
| | | فتح سبانيا ——— | ٧١٣ م |
| خلفاء عباسيين ——— | خلفاء عباسيين ——— | خلفاء أمويين (إسبانيا) | ٧٥٠ م |
| | خلفاء فاطميين ——— | ———————— | ٩٠٩ م |
| خلفاء بوهيين ——— | ———————— | ———————— | ٩٣٢ م |
| | | ملوك تافهوس (إسبانيا) | ١٠١٦ م |
| سلاجقة ——— | ———————— | ———————— | ١٠٣٧ م |
| شاهات خوارزم ——— | ———————— | ———————— | ١٠٧٧ م |
| | | المروبين (إسبانيا وأفريقيا) | ١٠٨٦ م |
| | سلاجقة ( سوريا ) —— | ———————— | ١٠٩٤ م |
| | | الموحدين (إسبانيا وأفريقيا) | ١١٣٠ م |
| | أيوبيين ——— | ———————— | ١١٦٩ م |
| | | ناصريين ( غرناطة ) - | ١٢٣٢ م |
| | أتراك مماليك ——— | ———————— | ١٢٥٠ م |
| مغول - سقوط بغداد - | ———————— | ———————— | ١٢٥٦ م |
| تيموريين ——— | ———————— | ———————— | ١٣٦٩ م |
| | مماليك شراكسة ——— | ———————— | ١٣٨٢ م |
| | | سقوط ( غرناطة ) —— | ١٤٩٢ م |
| صفويين ——— | ———————— | ———————— | ١٥٠٢ م |
| أتراك عثمانيين ——— | أتراك عثمانيين ——— | ———————— | ١٥١٧ م |

* الجذور الثقافية :

لقد كشفت البقايا الأثرية النقاب عن حقيقة بلوغ العرب قديمًا درجة عالية من التحضر ، واختفت صورة أن بلادهم لم تكن سوى أرضًا للبدو والهمجية ، وإنما كانت مركزًا تجاريًا للعالم ، له أبلغ الأثر على الشرق .

وقد كان من الصعوبة بمكان - أن تقع - ليست سوريا وفينيقية فقط ، وإنما الكثير من بلاد العرب تحت التأثير القوى لثقافة ما بين النهرين / ، كما كان الحال منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد .

٤٢٣
صـ
١٥٣

وبينما ساعدت الروابط السياسية والتجارية بين هذه البلاد التى تتحدث بلسان واحد ، على استمرار التوافق الثقافى بينها ، فإن تمسك السكان الحضريين لبلاد ما بين النهرين والسهول السورية بالمبادئ الأصلية البدوية التى أخذوها من شبه الجزيرة ، كان وراء إحياء والإبقاء على المعالم السامية الأصلية لثقافتهم . وتوضح المعالم الظاهرية للموسيقى والدين فى بلاد العرب قديمًا ، أن عرب شبه الجزيرة كانوا حماة لثقافة ما بين النهرين العظيمة .

وقد مارس الموسيقى فى الواحات و البلاد العربية قبل الإسلام طائفة شعبية من النساء ، خاصة القينات اللائى ارتبطن بالأسر الراقية ، أو عملن فى أماكن اللهو ، فى حين لم يكن الموسيقى من الرجال ( مغنى ) أو العازف ( آلاتى ) معروف رغم أن ( ابن موسى النصبى - ت ٨٦٠ م ) أشار إليهم فى كتاب الأغانى.

ورغم أننا لا نعرف الكثير عن الموسيقى فى ذلك الوقت ، إلا أنها ارتبطت بالسطوع ، كما هو الحال فى بلاد ما بين النهرين . و يدل على ذلك أصل كلمة " زَهارَ " فهى تعنى " سطع " و منها أتت " سطوع " ، و يطلق على آلة الدف " مزهر " .

وحسب رواية ( ابن خردذابه ) ، فإن أصل الالآت الموسيقية عند العرب لا يختلف عما ورد فى سفر التكوين - أصحاح ٤ عدد ٢١، حيث ينسب إلى توبال بن لامك ، اختراع ( الدف ) و ( الطبله ) ، ولأخته (ضلال) اختراع القيثاره ( المعزفه ) ، بينما ينسب إلى ( لامك ) نفسه اختراع (العود) ، وينسب لكثيرين اختراع ( الطنبور ) .

كما يعتقد ايضاً أن الأكراد أول من استخدم ( الصفاره ) وهى نوع من الآلات الموسيقيه ، فى حين يعود الفضل إلى الفرس فى اختراع (الناى) و( الدوناى ) و( السرناى) و كذلك ( الجنك ) .

وقد كانت الكعبه كمكان للحج ، وعكاظ كسوق ، يمثلان فى بلاد العرب ذات الطبيعه القاسية ، مراكز يتجمع فيها الموسيقين والشعراء ، ليتباروا فى تقديم فنونهم ، وكانت المعلقات دائما ما تغنى وتلقى، مثلما / كانت القصائد تغنى فى الصحراء فى الأزمنه الحديثه . وتؤكد التقاليد أن الغناء انبعث من غناء القافله (الحداء) . وبعيداً عن هذا فإن الرثاء (البكاء) والمرثيه (النوح) ، قد تطور حتى تشكلت الاغنية الدنيوية ( النصب) ، أما بلاد العرب ذات الطبيعه الميسرة، فقد ظهر فيها نوعين من الغناء هما (الحميرى) و(الحنفى)، ومع عدم معرفتنا بالفرق بينهما ، إلا أنه من الواضح أن الحميرى هو غناء (الحميرين) بينما الحنفى فأغلب الظن أنه الأحدث ويعتقد أنه موسيقى دينية.

| ٤٢٤ |
|---|
| صـ |
| ١٥٤ |

ويرجع الفضل لشعراء العرب فى إعطائنا صورة مكتملة عن الموسيقى، فقد تحدثوا عن البهجة عند سماع مغنيات الحانة ( داجنة ، كرينة ) الساحرة واللزمات المتغيرة الترفيهية والأنتيفونية فى ( الجواب ) . وكانت الآلات المستخدمة هى القيثارة ( معزفة ) وأنواع معينة من الأعواد ( موتر - كران ) ذات الوجوه الجلدية ، والقصبة والمزمار والقضيب والدف والمزهر .

ونستطيع من خلال تقنية المصطلحات الموسيقية ، الحكم بأن قليل من التأثير المغاير قد طرأ على بلاد العرب منذ سقوط حضارة بلاد ما بين النهرين العظيمة ، حيث فرض التأثير الأجنبى وجوده على الحدود

الخارجية ، وخاصة فى المناطق التى تمتد إلى شمال غرب و شمال شرق الصحراء ، والتى كان يقطنها فى السنوات الأولى من العصر المسيحى الأنباط واللخميين ، وهما شعبين عربيين ، تركت ثقافتهما بصمة واضحة على سوريا وبلاد فارس . فالمنطقة الأولى فى شمال غرب الصحراء وكان يقطنها الأنباط ، قد استولت على عقول اليونانيين فى الماضى بالآت النبل اليهودية و الكنور اليهودى والسامبيكى - السبيكة الأرامية) وكذلك (الفونيكس) وحسب ما ورد على لسان (بارصليبى السورى - ت ١١٧١ م) ، فإن اليونانيين عرفوا الألحان والنغمات الموسيقية مع التتابع اللحنى ، أما الباقى فعرفوه من الخارج .

كما وقفت روما تحت تأثير الأنبوبة و التيبية - و هما من الآلات المعروفة فى سوريا التى تأثرت بالطبع بحضارة بلاد ما بين النهرين كما فى الآت الأبويا والطبلة والبلاجة والقرنة والزمورة .

وعلى ذلك فيمكن القول إنه إذا كانت سوريا قد تركت أثرًا فى موسيقا اليونان و روما ، فبالطبع قد امتد أثرها إلى البلاد المجاورة .

٤٢٥
صـ
١٥٥

وقد كان للعرب الأنباط / الموجودين فى ( بترا ) و حتى بالميرا - (تدمر) فى الشمال مكانة سياسية تجارية فى السنوات الأولى من العصر المسيحى ، لدرجة أنهم استخدموا الخط الآرامى بشكل واضح ، وتوجد (بتدمر) أحد النقوش التى تخبر عن آلة الكنارة ( كنورة ) ، كما يذكر (سترابو) استخدامهم للموسيقى فى احتفالاتهم كمصدر للبهجة .

وقد اشتهر العرب الغساسنة ( فى القرن الخامس والسادس ) اللذين حكموا باسم البيزنطيين بعد انتهاء حكم الأنباط، بولعهم الشديد بالموسيقى، كما مدح شعراء العرب قصور الغساسنة ، حيث كانت القينات من مكة والحيرة و بيزنطة تتغنى بمصاحبة آلة البربط أو العود . ومن المحتمل أن يكون العرب قد أخذوا المزمار المعروف بالزنبق عن أهل هذه المنطقة ،

كما يظهر من اسمه ، حيث أنه مصنوع من خشب السامبوكس . ومن الممكن أن تكون القيثارة العربية الشبيهة بالهارب ( الونج ) مأخوذة من آلة الفونيكس ذات الأصل السورى اليونانى .

أما بالنسبة للبقعة الموجودة بشمال شرق الصحراء ، والتى كان يسكنها العرب اللخميين ، فقد كانت تحت السيطرة الفارسية لقرون عديدة ، حتى أن بلاد فارس استشعرت مثل البلاد الأخرى التراث القديم لبلاد ما بين النهرين . ومع ذلك فقد أضحت بلاد فارس آنذاك ينبوع الثقافة ، رغم تمسكها بخرافة أصل الموسيقى ، ومفادها أنها بدأت فى أيام (مها باد) فى الأزمنة الأولى . وذلك طبقًا لما جاء بالدبيستان . وقد أورد (فيرودوسى) فى ملحمته العظيمة " شاناما " ، قصص قديمة عن الملوك الأسطوريين ومآثرهم ، رغم الادعاء بأن هذه القصص من مصادر بهلوية - أى منسوبة إلى شاه إيران ، كما تحدث عن تألق بلاط قصورهم بأصوات الموسيقى والغناء ، بينما تدندن أوتار الجنك والطنبور والبربط والرباب مع أنفاس الراى ناى والناى بنغماتهما المبهجة .

ومن الأصوات العسكرية والموكبية أصوات القرون والأبواق الصارخة ( قارناى والشيبور والأبواق ) ودوى الطبول والكئوس ( طابرا و كوس ) مع صخب مجموعة أجراس ( الدارى الهندى والزنج و الصينى . ويمكن أن نستقى من مصادر بهلوية ما يؤكد وجود الآت الشنج والفون والبربط والطنبور والكنور والشيشاك ، الذى أغلب الظن / أنه آلة قريبة الشبه بآلة الجوشاكا السنسكريتى ( بلغة الهند القديمة ) ، والتمباك والدمبالاك ونظيراتها الفارسية .

٤٢٦
ص
١٥٦

ويضم المصدر البهلوى العديد من الكلمات السامية ، على الرغم من وجود كلمات ذات صلة ببلاد ما بين النهرين ، مثل كنور ضمن المجموعة السابقة .

ذلك إضافة لآلات الطابرا والقاراناى والشيبور التى أوردها (فيردوستى) وقد تم وصف الكثير من هذه الآلات فى بستان الطائى (من ٥٩٠ : ٦٢٨ م) وفى أماكن أخرى .

وتعتبر فترة حكم الساسانيد ( من ٢٢٤ : ٦٤٢ م ) فترة مزدهرة ، حيث قيل أن ( شهبور الأول - ت ٢٧٢ م ) هو الذى أدخل العود فى بلاده ، و(باهرام جور - ت ٤٣٨ م) الذى اشتهر بمواهبه الموسيقية . وتعد (إزادا) قينته بقيثارتها من أشهر اللوحات التى رسمها الرسامون الفرس القدامى .

وهناك أيضًا ملك آخر اشتهر بحبه للموسيقى هو ( خسرو برويز - ت ٦٢٨ م ) الذى مجد ( نيدها مى ) قينته ( شيرين ) فى قصيدته ( كسرى وشيرين ) كما رسم لها الرسامون صورًا عديدة . و من بين الموسيقيين المشهورين فى تلك الفترة ( باراباد من فارس ) و كانت ألحانه تعزف فى القرن العاشر ببلدة ( مرف ) وأيضًا عرف ( أنجيسيا ) من نجيسا ، الذى قام بقياس النغمات .

أما بالنسبة للنظرية العلمية للموسيقى ببلاد فارس فى تلك الحقبة ، فلا نعلم عنها شيئًا . وقد ثبت أن الادعاء بوجود تراث موسيقى قبل الإسلام باطلاً ، فلم تظهر أو تنتشر كتب فى الموسيقى إلا فيما بعد إنشار الإسلام .

أما الموسيقى العملية ، فهناك شواهد على وجودها ، فعلى سبيل المثال عرفت دستانات ( بارباد ) ، إضافة إلى سبعة مقامات موسيقية كانت موجودة قبل بارباد ، و حوالى من إثنى عشر إلى ثلاثين مقامًا عرفت فى أيامه ، بجانب ٣٦٠ لحنًا من تأليفه ، ومن المحتمل أن تكون متصلة بالاعتقادات الفلكية ( بالأعداد ) كما كان فى بلاد مابين النهرين قديمًا .

وقد تسربت الخبرات الموسيقية الفارسية إلى بلاد العرب عن طريق الحيرة عاصمة اللخميين الذى كانوا / مولعين بالموسيقى مثل حكامهم الفرس و كسبوا شهرة كبيرة فى هذا المجال . وقد أرسل ( باهرام جور )

٤٢٧
صـ
١٥٧

وهو أمير ، إلى الحيرة باعتبارها مركزًا للثقافة العربية قبل الإسلام ، ليتلقى تعليمه وغالبًا الموسيقى ، فمن الحيرة خرج (النضر بن الحارث - ت ٦٢٤ م) الذى أدخل آلة العود والغناء إلى مكة، كما عرفت أيضا آلات الجنك الفارسى والطنبور والسرناى .

ولا يختلف الدور الذى لعبته الموسيقى فى شبه الجزيرة العربية أثناء الجاهلية - والمقصود منها الجهل بالإسلام ، عن الدور الذى لعبته أثناء الحضارات السامية السابقة ، فإذا كان العرب عملوا لدى الأشوريين على أنغام الغناء ، فقد كرروا الشىء نفسه عند حفرهم خندق فى المدينة فى فجر الإسلام . وكما كانت معابد عشتار ويهوه مليئة بالتراتيل ، كان الحال فى هياكل العرب فى أغلب الظن ، وكما شبه اليهود الموسيقى فى حفلة شرب بعقيق أحمر موضوع فى ذهب ، حذا العرب الوثنيين حذوهم عندما شبهوه بلوحة مزينة بالذهب .

## نشأة الموسيقى فى الإسلام

مع مولد الإسلام فى الحجاز ، وفى السنة الأولى للهجرة عام ٦٢٢ م ، بزغ عالم روحانى جديد ، لم يكن فيه غير الإسلام . و كان هناك من البداية نوع من التقشف ، ولكن مع تألق نجم محمد ( عام ٦٣٢ م ) ، سعى النبى و رفاقه إلى إبعاد الناس عما يسمى بالملاهى أو " المتع المحرمة " ، وتشمل كما كان من قبل ( الخمر و النساء و الغناء ) .

ورغم أن القرآن الكريم لم يورد كلمة واحدة ضد الموسيقى ، إلا أن المتشددين فى الإسلام ، شرعوا فى جمع أحاديث محمد التى يفترض أنها تدين سماع الموسيقى ، وقد استخدمها الفقهاء على نطاق واسع لمنع أى نوع من الموسيقى ، فى حين أخفوا تلك الأحاديث التى يجيز فيها النبى

| ٤٢٨ |
| --- |
| ص |
| ١٥٨ |

سماع الموسيقى ، وفى النهاية جاءت المذاهب الأربعة الكبرى فى الإسلام وهى الحنيفية و المالكية و الشافعية والحنبلية لتمنع سماع الموسيقى ، وظهر أكثر أنواع الأدب الجدلى تشويقًا فى إباحتها أو منعها .

وكما رأينا ، فقد انتشرت الموسيقى على أيدى النساء الوقورات والقينات ، رغم أن عدد قليل من القينات تم قمعهن على أيدى الخلفاء الراشدين - (٦٣٢ - ٦٦١م). ومع انتهاء حكم (عثمان - ت ٦٤٦ م) ، احتل المغنون الرجال والآلات مكان الصدارة فى شخص ( طويس - ت ٧١٠ م ) الذى قيل إنه أول موسيقى من الرجال فى عصر الإسلام ، وقد صنع طويس شهرته من خلال محاكاة الألحان الفارسية المتداولة للأسرى الذين تم جلبهم من الحجاز كعبيد .

وفى حقيقة الأمر أن شعبية هذه الألحان ، جعلت الموسيقيين العرب يرون ضرورة الإلمام بالفن الإيرانى ، حتى يرضوا أذواق زبائنهم فى الوقتة ذاته الذى أجبر فيه الموسيقيين الفرس ، أمثال (نشيط) على إدخال الألحان العربية إرضاءًا لزبائنهم أيضًا .

وقد حدث الشئ نفسه فى بلاد فارس ، عندما هاجر الآف العرب أثناء الفتح العربى لبلاد فارس ، حتى أصبحت الموسيقى العربية بمثابة الفن القومى هناك ، و بعد مرور قرن من الزمان ، استطاع ابراهيم الموصلى عند ذهابه إلى فارس ، أن يدرس الموسيقى الفارسية والعربية معًا ، حيث كان تأثير الموسيقى الفارسية على الفن العملى العربى كبيرًا للغاية .

وفى أثناء الخلافة الأموية ( ٦٦١ : ٧٥٠ م ) ، انتقلت عاصمة الخلافة من المدينة إلى دمشق بسوريا ، حيث كانت قصورهم على عكس أسلافهم أقرب إلى المعاهد الموسيقية . ويعتبر يزيد الأول (ت ٦٨٣ م ) من أوائل الخلفاء الذين كان لديهم موسيقيين فى بلاطهم ، رغم امتعاض المتشددين ، وقيل إنه كان صاحب طرب . كما كان ( الوليد الأول - ت ٦٨٥ م ) محبًا

للموسيقى أيضًا ، و مرتادًا لأشهر المغنون والملحنين مثل ( ابن سريج - ت ٧٢٦ م ) و( معبد - ت ٧٤٣ م ) .

وابن سريج هو أول من أدخل العود الفارسى إلى مكة ( ٦٨٥ م ) وهو أهم حدث ، حيث كانت تسوية دساتينه الوسيلة للتعرف على السلم الموسيقى ومن ثم توحيد الموسيقى العربية .

وابن مسجح (ت ٧١٥ م) هو موسيقى عظيم ، سافر من المدينة إلى سوريا وفارس وأماكن أخرى ، حيث قام بتجميع كل ما هو جديد بها ، و(ابن محرز - ت ٧١٥ م) كان معاصراً لابن مسجح ، و قام بمثل ما فعله .

| ٤٢٩ |
|---|
| ص |
| ١٥٩ |

ومن الفنانين العظماء فى تلك الحقبة الغريض (ت ٧١٦ م ) ، و(ابن عائشة - ت ٧٤٣ م) ومالك الطائى (ت ٧٥٤ م ) .

وفى أوائل الخلافة العباسية ( ٧٥٠ : ٨٤٧ م ) و التى أطلق عليها (العصر الذهبى) ، فقد استحقت هذا التقدير بالفعل فى مجالات الموسيقى والفن والرسائل . ورغم ظهور العادات الفارسية الخاصة بموسيقى القصور، إلا أن الفن العربى القديم الذى أسسه الأمويين فرض وجوده .

ويعتبر ابراهيم الموصلى (ت ٨٠٤ م ) أعظم الموسيقيين فى عصره ورائد الموسيقى النظرية ، كما كان ابنه اسحق الموصلى فى الغالب أشهر الموسيقيين فى الإسلام ، وفى خلافة المهدى (ت ٧٨٥ م ) ارتقت الموسيقى ، و كان هو من أحسن الناس صوتًا ، و تكشف صفحات كتاب ألف ليلة و ليلة عن اهتمام هارون الرشيد (ت ٨٠٩ م ) الكبير بالموسيقى .

وبالإضافة لهؤلاء ، نذكر من الموسيقيين العظماء ابن جامع وزلزل وعلوية ويحيى المكى .

و فى فترة حكم المأمون (ت ٨٣٣ م ) لمع نجم الأمير المشهور ابراهيم ابن المهدى (ت٨٣٩ م)، و كان ذا صوت رائع، يضم ثلاثة دواوين، وقد تزعم

المدرسة الرومانسية الفارسية فى الموسيقى ، فى مواجهة المدرسة التقليدية العربية التى أسسها اسحق الموصلى ، وقد استمر الخلاف بين المدرستين لمدة قرن ، وبعد زواله اختفى الكثير من علوم الموسيقى القديمة التى تم حفظها بالطريقة الشفهية .

أما فى إسبانيا فقد نافست الخلافة الأموية بقرطبة بغداد فى رعايتها للفنون و العلوم ، و من الموسيقيين المعروفين فى فترة حكم ( الحكم الأول – ت ٨٢٢ م ) علون و زرقون و عباس بن النسائى و منصور اليهودى .

ومع ظهور زرياب العظيم إبان حكم عبد الرحمن الثانى (ت ٨٥٢م)، أصبح كل من سبقوه فى طى النسيان ، لأنه لم يقم لا قبله ولا بعده رجل أحب فنه ... و أعجب الناس به .

وفى ذلك الحين إزدهرت المدرسة العربية القديمة التى وضع أساسها ابن مسجح و ثبتها اسحق الموصلى.

ومع بداية انحلال الخلافة شهدت بغداد الفترة الثانية لها من ( ٨٤٧ – ٩٤٥ م ) ، حيث أفل نجم إمبراطورية الإسلام السياسية بالتدريج ، و ظهر ذلك واضحًا فى الموسيقى ، رغم أن معظم الخلفاء استمروا فى الحفاظ على الإنجازات الموسيقية / المهمة ، وبعضهم مثل المنتصر ( ٨٦٢ م ) والمعتز (ت ٨٦٩ م) استمروا فى منح الموسيقيين الهبات ، إلا أن هذا لم يكن إلا إنعكاس لأمجاد الماضى ، كما احتل المغنون مرتبة ثانية ، أمثال (ابن بانة) وابو حشيشة .

٤٣٠
صـــ
١٦٠

وقد أعلنت الفترة الأخيرة من الخلافة العباسية ، من ( ٤٥ : ١٢٥٨ م) عن الانحلال السريع و سقوط بغداد بكل عظمتها ، و بدأت هذه الفترة بالهيمنة السياسية للبويهيين ( ٩٤٥ م ) الذين جاءوا من الديلم ، مع استمرار الموسيقى فى حالة ازدهار ، حيث كان أمراء الديلم و خلفاؤها مغرمين بكل أنواع الفن على الدوام .

وبمجئ السلاجقة ( ١٠٣٧ م ) من تركستان و قد أصبحوا السادة الفعليين ، حدثت ثورة ثقافية جديدة فى فارس و سوريا و بلاد ما بين النهرين و تبعتها أماكن أخرى كما سنرى فيما بعد ، ففى مصر أقام الفاطميين أعداء الخلافة دولتهم (٩٠٩:١١٧١ م)، وناصر حكامهم الموسيقى والأدب والعلم بلا حدود ، باستثناء واحد، حتى أن المستنصر - (ت ١٠٩٤م) تجرأعلى القول بأن سرادقة الموسيقى أفضل من سماع نداء المؤذنين للصلاة ، كما زين قصوره بصور راقصاته على عكس سنن الإسلام .

ثم جاء سلاطين الأيوبيين ( ١١٦٩ م ) و معهم التأثير التركمانى ، الذى فرض نفسه على الفنون عامة ، وعلى الموسيقى بوجه خاص ، وكان لخلفائهم المماليك ، ( ١٢٥٢ : ١٥١٧ م ) الذين جاءوا من أصل كردى وچركسى تأثير أكبر ، حيث تذوقوا الآلات التركمانية ، مثل ( القمبوس - الماندور ) ، وفى شمال إفريقيا حيث أصبح للمروبين البربر قوة سياسية ، عام ( ١٠٥٦ م ) ، فمن المحتمل أن يكون سلطانهم قد وضع الموسيقى النظرية فى إفريقيا فى المقدمة ، و من المؤكد أن إسبانيا كانت تصنع آلات موسيقية خاصة بالبربر ، ومع ذلك ، فرغم هيمنة ( المروبين - ١٠٨٦ م ) و(الموحدين - ١١٣٠ م) على بلاد الأندلس ، إلا أن أداؤهم الموسيقى لم يكن له تأثير يذكر على الممارسة العربية فى شبه جزيرة أيبيريا ، و أى شئ ظهر بخلاف ذلك ، كان مصدره إسبانيا المسيحية التى أثرت حقيقة على الأندلس العربية فى آلتين هما الجيتار والبندير .

وفى غرناطة آخر قلعة عربية حاول الحكام الناصريين ( ١٢٣٢ - ١٤٩٢ م ) استعادة عظمة الماضى ، واستطاعوا بالفعل أن يعيدو فخامة وتفوق أسبانيا المراكشية / لبعض الوقت ، ويخبرنا ( ابن الكاتب - ت ١٣٧٤م) بالمكانة المهمة التى حظى بها المغنون فى أيامه. وانتهت إسبانيا المراكشية عندما استولى ( فرديناند وإيزابيلا ) من قشتالية على غرناطة ،

٤٣١
صـ
١٦١

عام ( ١٧٩٢ م )، وفى الشرق حيث استولى السلاجقة أخيراً على السلطة ، فهوت الخلافة إلى الانحلال السريع ، وطلب الخليفة (الناصر - ت ١٢٢٥م) من شاة خوارزم إنقاذه من نير السلاجقة ، وقد أجاب طلبه عام (١١٩٤ م) ومع هذا ظلت الموسيقى تشع تألقًا فى عهد المستعصم آخر الخلفاء (ت ١٢٥٨ م ) ، وقد أخبرنا مؤلف ( الفخرى ) أن المستعصم كان يقضى معظم أوقات فراغه فى سماع الموسيقى ، وكان رئيس المغنين فى بلاطه (صفى الدين عبد المؤمن - ت ١٢٩٤ م) أعظم الموسيقيين فى عصره ، وفى عام ( ١٢٥٨ ) ضربت قبائل مغولية بقيادة هولاكو بغداد بحد السيف ، "بينما نهبت أو دمرت الثروات المادية والأدبية والعلمية التى تجمعت على مدى قرون كانت بغداد فيها عاصمة الإمبراطورية الواسعة للخلفاء العباسيين" ، وبهذا انتهت واحدة من أعظم وأروع الحضارات فى التاريخ.

وحقيقة أن مصر وسوريا أصبحتا محور الحياة الفكرية للإسلام استناداً إلى اللغة العربية ، ولكن هذا لم يكن إلا ظلاً للماضى . وقد وضع السلاطين المماليك أسس موسيقى القصور والفرق العسكرية ، إلا أن هذا كله انتهى باستيلاء الأتراك العثمانيون على مصر عام ١٥١٧ م .

وبعد سقوط بغداد انتقل محور الثقافة إلى الشرق ، عندما أصبحت اللغة الفارسية هى اللغة المتداولة بدلاً من العربية ، و أصبح حكام المغول مناصرين و مشجعين للفنون ، و كان صفى الدين عبد المؤمن صاحب النظريات الموسيقية المسيطرة على الشرق الأوسط و الأدنى لأكثر من ثلاثين عامًا ، تسانده أسرة جوينى التى تعمل لدى هولاكو . ويخبرنا ( ابن تغرى بردى ) أن الخان الثانى ( أبو سعيد - ت ١٣٣٥ م ) نفسه كان راعيًا للموسيقى ، وعازفًا ماهرًا على العود و مؤلفًا للأغانى .

وفى خلافة الحاكم المظفر شاه شوجا (ت ١٣٨٤ م ) من شيراز ، ظهر المغنى المشهور يوسف شاه والباحث العظيم و واضع نظريات الموسيقى ( الجرجانى (ت ١٤١٣ م ) وفى بلاد ما بين النهرين ، بلغت موسيقى حسين (ت ١٣٨٢ م) وأحمد (ت ١٤١٠ م) من حيث الأهمية مرتبة السياسة / ، وسطع نجم رضوان شاه وعبد القادر بن الغيبى وهم من أشهر الموسيقيين اليوم .

٤٣٢
صـ
١٦٢

وعندما ظهر تيمور الفاتح ( ت ١٤٠٥ م ) اختفى الحكام الفرس من الأفق وأصبحت سمرقند بالشرق الأقصى مركزًا ثقافيًا ، ووجد عبد القادر بن غيبى (ت ١٤٣٥ م ) ملجأله . وكان يوسف أندكانى الذى لم يكن له مناظر فى الأقاليم السبع ، مغنى بلاط شاه روك (ت ١٤٠٨ م ) . وأما (أمير شاهى) ، فكانت له منزلة خاصة عند (بيى زنجر - ت ١٤٣٣ م) ، لتعدد مواهبه كموسيقى وشاعر ورسام ، حتى فى أواخر عصر التيموريين ، ناصر حسين ميرزا بيكار (ت ١٥٠٦ م ) الموسيقى بلا حدود واكتسب بعضًا من الموسيقيين ، أمثال كولى محمد شهرة واسعة .

وقد ظهرت فى عهد حكام المغول الخان الثانى والتيموريين ملامح جديدة ميزت الموسيقى الإسلامية الشرقية ، ومن بينها ظهور الآلات الصينية مثل ( الشيدرجو ) ، وهو العود ذو الرقبة الطويلة ، و( ياتيوان ) الذى ربما يكون نوعًا من المعازف ، و( البيبا ) أو العود وآلات أخرى .

ومن المحتمل أن يكون هذا قد ساعد فى إيجاد تأثيرات صوتية جديدة، لها نظير فى فن الرسم ، فالسمة الزخرفية فى الموسيقى و يطلق عليها النقش قد سجلت فى أغلب الظن فى النثر البلاغى فى تلك الفترة ، وكلاهما ربما يعود إلى الدوافع الجديدة نفسها .

وفى الوقت ذاته عندما أصبح التراك العثمانيون فى آسيا الصغرى قوة إسلامية ناهضة فى الشرق الأدنى ، بالإضافة إلى فتوحاتهم فى أوروبا

الشرقية التى توجت بفتح القسطنطينية ( ١٤٥٣ م ) ، الأمر الذى أعطاهم دفعة كبيرة للوصول إلى ڤيينا . و كبقية الملوك المسلمين كان سلاطين الأتراك منغمسين فى الموسيقى و الغناء إلى الذروة ، و وجد الموسيقيون فى قصورهم متسعاً لهم .

وقد نال عبد العزيز ابن الموسيقى الفارسى العظيم عبد القادر بن غيبى وحفيده محمود كثيراً من الهبات من محمد الثانى - ت ١٤٨١م ، ومن بعده أبا يزيد الثانى - ت ١٥١٢ م ونقلت كثير من المؤلفات العربية والفارسية عن علم الموسيقى إلى اللغة التركية ، وكان للأتراك تأثيرهم الكبير على الموسيقى الآلية فى الشرق الأدنى والبلقان ، ولكن هذا ليس محط أنظارنا فى تلك الدراسة .

ولقد نشأت موسيقى الإسلام و ترعرعت فى بلاد العرب ، ورغم هذا فقد أصبحت فناً عالمياً بفضل التأثير الفارسى / والسورى واليونانى . وتغيرت الملامح الخارجية لموسيقى الإسلام عندما قدم ( صفى الدين - ت ١٢٩٤ م ) السلم الخراسانى ، وظهرت تأثيرات أخرى غريبة فى فترة حكم المغول والتركمان .

٤٢٣
صـ
١٦٣

وفى القرن الرابع عشر ، أعيد السلم الفيثاغورى البسيط إلى فارس ثم انتشر فى أماكن أخرى فيما بعد . واخيراً وفى القرن السابع عشر جاء تبنى الربع نغمة الحديثة ، مما قضى نهائياً على النظام العربى - الفارسى - السورى القديم ، الذى ظهر فى العصر الذهبى للإسلام ، ولم يبق له أثر إلا فى الأندلس فى الغرب ، وربما نسمع أحياناً صدى هذه الموسيقى فى المغرب اليوم ، وقد تغنت بها شهرزاد فى الليالى العربية ، رغم كونها فارسية .

حين نقرأ فى إحدى الليالى المبهجة لكتاب ألف ليلة و ليلة ، نجد مقولة "الموسيقى لقوم كالغذاء ولقوم كالدواء ولقوم كالمروحة " . وفى الإشارة للموسيقى كغذاء معنى خفى ، كما سيتضح فيما بعد ، كما أن الإشارة لها كدواء يعد أمرًا غريبًا لأن الشرق لم يعترف بالموسيقى بهذا المعنى ، كما أن علم الجمال لم يكن له وجود فى المفهوم الإسلامى .

والسبب الرئيسى فى هذا إن الشرق كما هو الحال فى بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة ، اعتمد أساسًا على مذهب التأثير فى الموسيقى أو ما يطلق عليه اليونانيون " Ethos "، و قد تبوأ هذا المذهب إضافة إلى مبدأ التجسيم مكان الصدارة ، و على المرء فقط أن يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة ، حتى يدرك تأثيرها البعيد المنال .

والصور الجمالية المتضمنة فى كتاب " غناء العود "، ليست مجرد استعارة ، ولكنها تجسيد للواقع ، فالموسيقى فى رأى كثير من الفلاسفة والفلكيين والرياضيين والأطباء المسلمين ، جزء من النظام الكونى ، ولذا ارتبطت المقامات والإيقاعات ارتباطًا وثيقًا بالكون ، ومن هنا كان للعود أربعة أوتار وأربعة جوانب وأربعة أجزاء وأربعة دساتين ، وخضعت أبعاد الآلات التى كان لمعظمها صفات إنسانية / لصيغ رياضية ، بالإضافة إلى ارتباط كل هذا بالأشياء الكونية ، مثل الأخلاط والعناصر والفصول والرياح والكواكب والبروج وما إلى ذلك ، وأصبح سماع أنواع معينة من الموسيقى فى أوقات محددة من اليوم أو الشهر بشروط أخرى ، جزء من علم المداواه الذى استخدم فى المستشفيات ، ليس من أجل تأثيره المهدئ فقط ، وإنما من أجل النسبة الهندسية ، إضافة إلى مغزاه التنجيمى ، وبالطبع كان من الصعب أن يجد علم الجمال مكانًا له وسط كل هذه المفاهيم .

٤٣٤
صـ
١٦٤

أما الشيء الأهم ، فهو القبول الشديد لفكرة ارتباط الموسيقى بالكون ، كما شبهها الراوى فى الليالى العربية بمروحة فى يوم شديد الحرارة، حينما كان يولد طفل فى الإسلام، كان آذان الصلاة أول ما يُسر به فى أذنه، بينما تدق الجارات مجتمعة الدفوف لجلب السعادة . وفى احتفالات الختان كان هناك المزيد من الموسيقى والترفيه ، أما فى مناسبات الزواج ، فكان الأمر على نطاق أوسع ، حيث كان الموكب يسير بالزمور والطبول فى ضوضاء ، بينما المغنيات تنشدن الغناء بأصوات أقل صخباً فى الغناء . وحتى عند دفن النعش كانت ولولة الندابات وضرب الدفوف ، يتبعهما إنشاد القرآن ، وعلى ذلك كانت الموسيقى فى الإسلام موجودة من المهد إلى اللحد .

كما شُجعت جميع الاحتفالات الدينية على قيام الموسيقى إجتماعياً ، استجابة للصيحة القائلة "اجعل قلبك مبتهجاً بدق الطبلة والزمر بالمزمار" . أما الموسيقى العسكرية والموكبية ، فقد صقلت من خلال الأنفار مفرد نفير والباقات والزمور والطبول والنقارات والكاسات ، لدرجة أن أداءها لنوبة فى ساعات محددة من اليوم كان يستقطب الجمهور .

وبالإضافة لذلك ، كانت القينات تغنى فى الحانات ضد رغبة المتدينين ، والراوى وعازف الرباب فى المقاهى ، أما فى البيوت ، فكانت المغنيات الوقورات تنشدن على إيقاع الدف .

وقد اختلفت الموسيقى الفولكلورية الإسلامية اختلافاً بسيطاً عما هى عليه الآن ، فكانت أغنية العمل وهى أثر من بداية البشرية ، تغنى بواسطة المراكبى والبحار والحمال والنساج والحاصد وبقية الفئات ، وساعدت لمرحها وإيقاعها الخفيف ، ليس فقط على تخفيف / عرق العامل ، وإنما على العمل بتناغم ، ثم جاءت الموسيقى ( النسائية ) كتهويد الأطفال والأغانى القصيرة وأغانى الزفاف والمراثى .

٤٣٥
صـ
١٦٥

ولم تقتصر موسيقى الفولكلور الإسلامى على أى من هذه الفنون البسيطة، فقد سر الخليفة هارون عند سماعه المغنون يرددون أغانى العامة ،

وقد ظهر ذلك فى الحفاوة التى استقبل بها كل من ابن جامع عندما غنى أغنية الزنجيات اليمنيات ، وأبو صدفة عندما غنى أغانى البحارة والبناءون القصيرة .

أما بالنسبة للطبقات الوسطى والعليا ، فقد اتخذت الموسيقى نمطًا شديد الاختلاف ، تحدد معظمه بناء على أشكال وأذواق أغانى البلاط . وقد أبقى الخلفاء والنبلاء والتجار والأغنياء على المؤسسات الموسيقية ، حيث كانت توجد القينات الماهرات اللائى درسن فى مدارس ، أنشئت خصيصًا لتعليمهن ، وكن يحصلن على مبالغ خرافية من المال ، تتحدد على أساس الجمال الجسدى وجمال الصوت ، رغم ما قاله الشاعر الفارسى (سأدى) ، أن الصوت الحسن أفضل من الوجه الجميل .

وكان الرجال من الموسيقيين والعازفين المتخصصين عادة من الموالى ذوى الأصل الأجنبى وخاصة الأصل الفارسى ، حيث كانوا يُطلبون فى القصور والأماكن الأخرى بدرجة كبيرة ، وكان الذهب والهدايا تغدق عليهم بلا حدود . وبالطبع فإن الحفلات الموسيقية التى كانت تقام بوفرة فى القصور ، أفضل من أى شىء فى تاريخ الموسيقى .

أما فى عهد الخلافة الأموية ، فقد أفرط هؤلاء الموسيقيين ، سواء من الرجال أو النساء فى أدائهم للموسيقى فى القصور وفى الأماكن الأخرى ، إلا أنه فى أواخر هذه الخلافة ، تم وضع حجاب للفصل بينهم وبين جمهور المستمعين لإقناع الجمهور بطريقة ما ، إنهم وإن كانوا يستمعون لتلك الملاهى ، إلا أنهم لا يرونها . والحقيقة أنه رغم تحريم المتشددين للموسيقى ، إلا أن كثيرًا من الوسائل أحيانًا مع أكثر الفتاوى إضحاكًا ، ظهرت للهروب من هذا المنع .

وقد بلغت الاحتفالات فى أيام الأمويين (٦٦١ : ٧٥٠ م) أقصى درجات الاحتشام وكان أقل خرق لقواعد اللياقة يقابل بمنتهى الشدة. وقد اعتاد المغنى الأسبق (طويس) أن يتجول/ذهابًا و إيابًا بين المستمعين، أما (الغريض)

٤٣٦
صـ
١٦٦

فكان يشرح للجمهور نوع الموسيقى التى سيؤديها ، مع نبذة مختصرة عن اللحن والمؤلف ، وأول مرة قدمت فيها مع أسماء الذين قدموها ، وذلك قبل أن يبدأ و صلته الموسيقية ، ولم تكن حركات هؤلاء الموسيقيين بلا معنى ، فقد دأب يزيد الحورى على انتقاء الحركات والإيماء ، وهو يؤدى بما قد ينشأ عنه تأثير عاطفى أو تناغمى ، الأمر الذى أثر فى الموسيقار العظيم (إبراهيم الموصلى) ، و جعله يأمر قيانه باقتباس كل حركة من حركات (يزيد).

أما الموسيقار المشهور ( إسحق الموصلى ) ، فقد اعتاد أن يبدأ أغانيه من نغمة عالية و بقوة هائلة ، و من ثم لقب بالملسوع (أى الذى لدغه عقرب). واستخدم (زرياب) فى الأندلس ، بعض الأساليب الغير مألوفة فى التعليم ، فعلى سبيل المثال ، كان يعالج النطق السئ بإدخال قطعة من الخشب فى أفواه تلاميذه ، لعدم التصاق الفكين ويترك الخشبة طول الوقت ، حتى يتحسن النطق ، وتبدو طرق تلحين الموسيقى لنا غريبة تمامًا ، فقد كان بعض الملحنين وهم فى حالة الإبداع ، يضربون إيقاعًا معروفًا بالقضيب ، ثم ينطقون بكلام ، مما يطلق عليه الغناء المرتجل . وكانت الروح التى تدفع (معبد) للتلحين)، تجعله يقفز على صهوة جواد ويضرب الإيقاع الذى اختاره بالقصيب على السرج ، حتى يأخذ اللحن شكلاً محدداً . وابن سريج كان يرتدى ثوبًا مزينًا بالجلاجل ، حتى تساعده على ابتكار لحن جديد عندما يتمايل مع الإيقاع .

وعندما سئل ( ابراهيم الموصلى ) عن الطريقة التى يلحن بها ، أجاب إن أول ما يفعله هو طرد كل الأفكار الدنيوية من مخيلته ، بما يمكنه من الارتقاء بأفكاره إلى المستوى العاطفى المطلوب، لأن ذاته المبدعة تبزغ فقط ، عندما لا يرى أو يسمع شيئًا مما حوله ، وعندما يصل إلى هذا الشعور أو التسامى ، يتخيل إيقاعه ، وفى هذا الإطار تتشكل أنغامه ، أى (تصوراته اللحنية) .

وقد ادعى كل من إبراهيم الموصلى وابنه إسحق الموصلى وزرياب أنهم تعلموا ألحانهم على أيدى الشيطان والجن . وكان زرياب يقفز من نومه عندما يوقظه الجن ، ويستدعى قيناته ليحفظن الموسيقى وهى لا زالت فى مخيلته .

| ٤٣٧ |
|---|
| ص |
| ١٦٧ |

وفى البداية كانت الإيقاعات الأكثر و قاراً ( الثقال ) هى المفضلة / عن تلك الإيقاعات الخفيفة ( رمل ، هزج ، ماخورى ) ، و قد أصبح الماخورى فى ظل الخلافة العباسية شائعًا جداً ، و لقد قال حكم الوادى الذى عاتبه البعض لانزلاقه إلى ذوق العامة ، لتلحينه و غنائه الإيقاع الخفيف ( الهزج ): "لقد غنيت الثقيل ثلاثين عامًا ، فلم أنل إلا القوت ، و غنيت الهزج ثلاثة أعوام ، فأكسبتك ما لم تر مثله" .

وقد أكد كل من ابن عبد ربه – (ت ٩٤٠ م ) و ( إخوان الصفا – ٩٦١ م ) ، وابن سيده – (ت ١٠٦٦ م ) ، على ضرورة أن تتماشى الألحان والإيقاعات مع معانى الكلمات ، وهذا هو سبب تفضيلهم للموسيقى الخفيفة. ومع ذلك ، فقد كانت هناك موسيقى مخصصة للفرح والحزن وأخرى للحانة والأقداح المملؤة ، وأخرى للعشاق وللندابين ، وموسيقى لوصف المناظر المتنوعة ، مثل الحدائق العطرة الهادئة ، و المطاردة المثيرة . وفى الواقع ، قد حدثنا ( إسحق الموصلى ) عن مقطوعة من تأليفه ، حيث وصف لعبة الكرة والعصا منتهيًا بتسديد هدف ، و ذلك يعد برنامج موسيقى حقيقى .

ولا شك أن مستمعى الموسيقى فى بلاد الشرق الأدنى والأوسط هم وحدهم القادرون على إدراك الاختلاف الكبير بين موسيقى المشرق والمغرب . فموضوعات الأثواب الممزقة و المفاجآت المماثلة والأعمال الغير متعمدة وأعمال العنف و تأثرها بالموسيقى من الأشياء المألوفة فى الأدب العربى ، وتظل النشوة من سحر الموسيقى الفتاك ، هى المحصلة النهائية ، كما يخبرنا كتاب الليالى العربية ، رغم ذكر الموت عدة مرات به .

وتعتبر الأموال الممنوحة إلى الموسيقيين من واقع سجلات التاريخ كبيرة جداً ، إذا ما حكمنا عليها بمقاييسنا، ونفس الشيء بالنسبة لأعداد المؤلفات الموسيقية المنسوية إليهم أو الموجودة بمجموعاتهم ، فالمغنية المشهورة بذل تدعى أنها تعرف ٣٠,٠٠٠ صوتًا ، ومن المدهش أن بعض الناس يحفظون القرآن عن ظهر قلب ، كما تدعى مغنية أخرى اسمها غريب أنها تعرف ٢١,٠٠٠ صوتًا ، بينما يعرف زرياب الأندلسى ١٠,٠٠٠ صوتًا فقط فيما بعد إسهامًا أقل من ذى قبل .

ويمكن القول إن مؤلفات الموسيقيين الفردية لم تحقق رقمًا قياسيًا ، برغم أ ن إبراهيم الموصلى يتباهى بأعماله التسعمائة ، وقد اكتسبت بعض الأصوات شهرة ، كما هو الحال فى الغرب ، ومنها ، حصون ( معبد ) السبعة و أصوات ( ابن سريج ) السبعة ، والمائة صوت المختارة ، التى سجلها ابن جامع ، وأغنية العذارى الثلاث و تنسب كلماتها إلى / الخليفة هارون الرشيد ، وزيانب يونس الكاتب ، كما نجد أن المجموعات الغنائية الكاملة قد توافرت بكثرة ، إضافة إلى سير المغنيين والعازفين والملحنين ، والقصص الشعبية عن الموسيقى .

ومن الصعوبة لأى إنسان أن يفحص كتاب الأغانى الكبير - للأصفهانى - (ت ٩٦٧ م ) ، الذى استغرق جمعه خمسون عامًا ، ويحتوى على ٢١ جزءًا ، و يشتمل على ما يقرب من ٢,٠٠٠,٠٠٠ صوت .

وهو يتناول تاريخ الموسيقى العربية والأغنية حتى القرن العاشر ، كما لا يمكن مقارنته بأى عمل غربى مماثلاً فى الفترة نفسها .

## الموسيقى الدينية

من الواضح أن الموسيقى لعبت دورها فى الطقوس الدينية بشبه الجزيرة العربية قديما ، وقد ذكر سانت نيلوس أن العرب الوثنيون كانوا

ينشدون وهم يطوفون بحجر ، وقد رجح نولدكه أن هذا يشبه التهليل الإسلامى ، وهو تعبير موسيقى يرجع أصله إلى عبادة القمر ، تم استخدامه بجانب التلبية التى يقال إن كل من آدم ونوح قد انغمسا فيها. ويؤكد إبيفانيوس أن النبطيين كانوا يعبدون إلههم دولشارا فى عيد ميلاده بالترانيم .

ويقول هشام بن الكلبى فى كتابه الأوثان - (Idols) إن ألحان البشر كلها تعود إلى إله يدعى يوكيشير ، وعندما ظهر الإسلام بشبه الجزيرة العربية ، حرم محمد ( صلعم ) الموسيقى ، بل وأكثر من ذلك ارتبطت الموسيقى بالسحر من المحيط الاطلنطى حتى oxus ارتباطًا وثيقًا . وقد دخل التهليل والتلبية مباشرة إلى الإسلام ، وأخذت أغانى العرب الوثنيين أثناء الحج شكلاً جديداً ، حيث كان مسموحًا بها بمصاحبة الشاهين والطبل أيضًا . وقد عمل الإسلام على رفض الرقص كما كانت معارضة للادب ليست بالقليلة ، وازدرى ابن تيمية (ت ١٣٢٨ م) بالرقص ، وشبهه "بسير المختال " فوق الارض ، ورغم ذلك لم يستأصل الرقص كلية .

واليوم لانزال نسمع أو نرى الرقصة الجماعية بين العرب الذين يعيشون بعيدا عن الثقافة الغربية ، وهى وإن كانت تبدو دنيوية ، إلا أنها لاتزال تحتفظ بصورتها الدينية ، كما سيتضح فيما بعد أن الرقص الدينى لايزال موجوداً.

| ٤٣٩ |
|---|
| ص |
| ١٦٩ |

ويجدر القول أنه رغم ذلك لم يوجد فى الإسلام موسيقى دينية / بالمعنى المفهوم ، حيث لاتوجد بالمساجد الإسلامية طقوس دينية مقارنة بها فى الكنائس المسيحية ، ومع هذا فقد وجدت الموسيقى فى مدح الإله مكاناً لها داخل وخارج أماكن العبادة الإسلامية، وعلى سبيل المثال فى قراءة القرآن وتلحين الآذان والسماع عند جماعة الصوفيين والدراويش ، إضافة الى الأناشيد الدينية البسيطة لعامة الشعب وقد أضفى القرآن إلى نفسه التغبير لسبب بنائه العروضى ، حيث تتألف أجزاء كثيرة من السجع ، مما يحث الصوت على التجويد عند القراءة.

بالإضافة إلى ذلك فهناك حديث يقول:

"الله أشد أذنًا للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة لقينته"

ومن هنا أصبح تجويد القرآن ضرورة ، حيث أخبرنا ابن قتيبه (ت ٨٨٩ م ) أن عبيد الله بن أبى بكر (٦٦٩ م) كان من أوائل الذين تلو القرآن تجويداً ، وإن هذا التلحين يختلف تمام الاختلاف عن اللحن المستخدم فى الغناء .

وقد أصبح هذا التفريق قضية الفقهاء بسبب موقفهم المعارض للموسيقى، حيث نظروا إلى الغناء كمكروه ، وفرقوا تماماً بين التغبير والغناء.

ورغم هذا ، ففى القرن التاسع ، استخدمت حتى ألحان الأغانى الشعبية فى تغبير القرآن الذى أصبح أحد أبرز المآثر الدينية والثقافية للمتشددين المعارضين لكل أشكال الموسيقى وقد وضع ابن الجزرى (ت ١٤٢٩م ) بعد ذلك قواعد صارمة للتقطيع والتعبير العروضى فى تغبير القرآن ، إلا أنه لم ينحصر فى خط لحنى محدد ، حتى أصبحنا نسمعه فى كل مسجد من سواحل المغرب حتى ( oxus) بطرق مختلفة .

وقد تأسس الأذان فى السنة الاولى أو الثانية للهجرة (من ٦٢٢ : ٦٢٤م) كوسيلة لدعوة المؤمن لأداء فرائضه الدينية ، وكان فى البداية مجرد إعلان فى الطرقات ، ولهذا كان بلال أول / مؤذن يؤديه ، وبعد ذلك بفترة وجيزة أصبح يؤدى فى مأذنة المسجد بطريقة مشابهه لتغبير القرآن ويقول (المقدسى - ٩٤٦م ) أن هذه الطريقة استمرت فى مصر حى القرن العاشر، وكما حدث بالنسبة للتغبير أصبح لحن الآذان الذى لا يختلف عن الغناء العادى مستخدما فيما يعرف " بالتطريب "

٤٤٠
صـــ
١٧٠

وفى بداية الأمر كانت وظيفة المؤذن فى الحجاز تورث ، ثم أصبح هناك عدد من المؤذنين فى كل مسجد خلال القرنين التاسع والعاشر ، بعد أن تزايدت عليهم الأعباء ، حيث كانوا يتناوبون الأذان ثم يجتمعون بعد ذلك

داخل المسجد لإقامة الصلاة ولا يزال أداء الأذان يتنوع مثل التغبير بين الأداء السهل البسيط والغير مؤثر ، والأداء شديد الزخرفة وللمفهوم الصوفى والدراويش للموسيقى باعتبارها وسيلة للاقتراب من الدين أهمية عظمى، حيث يكشف مدى الارتباط الجوهرى بين معتقداتهم والمعتقدات القديمة ،وإن كانت اكثر ارتقاء وعقلانية .

ويقول ابن زيله (ت ١٠٤٨م ) إن الصوت يحدث التأثير فى النفس من وجهين أحدهما لتأليفه (أى بنائه الفيزيائى ) والثانى لكون محاكيًا لها (أى بنائه الروحى ) .

ويقسم أتباع المذهب الصوفى أمثال الهجويرى - (القرن الحادى العشر ) و الغزالى ( ت ١١١١م ) الذين يتأثرون بالموسيقى إلى نوعين ، هؤلاء الذين يستمعون للصوت المادى ، وأولئك الذين يصغون إلى المغزى الروحانى وهؤلاء طبقًا للمذهب الصوفى لا يستمعون الى نغمات وألحان أو نقرات وإيقاعات ، وإنما إلى الموسيقى لذاتها.

٤٤١
صـ
١٧١

وقد اقتبس الهجويرى من القول النبوى "اللهم أرنا الاشياء كما هى" ولا يمكن بلوغ هذا الهدف إلا من خلال سماع الموسيقى، حيث إن الاستماع الصحيح ينحصر / فى سماع كل شيء كما هو من حيث الجودة والحالة .

وتظهر تعاليم شوبنهاور التى تقول إن الموسيقى هى الارادة الإلهية نفسها فى التعاليم الصوفية عن الموسيقى ، ويعتقد الصوفى العربى أبو سعيد بن الإعرابى (ت ٩٥٢م) أن الوصول للحقيقة المطلقة يكون عن طريق النشوة الدينية فقط ، وهذه النشوة تخترق الحجاب وترى الساهر اى الله، وأكثر الوسائل فعاليه للوصول إلى تلك النشوة هو سماع الموسيقى، وكذا يقول الصوفى المصرى " ذو النون " إن لسماع الموسيقى تأثير إلهى يحرك القلب لطلب الله ويوضح ( أبو الحسين الدارج ) أن سماع الموسيقى يجعلنا نصل لوجود الحق بجانب الباطل .

من تلك المعتقدات والممارسات ، ابنثقت جماعات الدراويش المتعددة كالمولوية والعيسوية وجماعات أخر ، رغم أنها كانت أقل روحانية ، حيث استخدموا الموسيقى والرقص كوسيلة للتنويم المغناطيسى للوصول إلى السمو الدينى . وقد نشأت المولوية فى كونيا على يد جلال الدين الرومى (ت ١٢٧٣م ) وعرفت باسم الدراويش الراقصة ، ولها ثلاثون نوعًا من أنواع الرقص الشعائرى جاذبية ، شرحها هلموت رايتر . أما ڤيكتور لورت فقد سجل شعائر مشابهة لها فى صعيد مصر ، تنقسم إلى سبعه أنواع أما جماعة العيسوية فقد ظهرت فى المغرب على يد محمد بن عيسى (ت ١٥٢٤م) ، وإليه ينسب اسمها ، ثم انتشرت فى باقى أجزاءًا المغرب ومصر ، ولا تزال موجودة بها .

ورغم أن موسيقى الإسلام لم تظهر فى مؤسسات أو صروح دينية إلا أن كل شبر فى البلاد الإسلامية يعتبر الأغانى الدينية جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية .

وكما اعتاد أبتاع (كالفين) على الانغماس فى الترانيم باعتبارها متعة دينونة ، كذلك وجد المسلمون فى إدخال الغناء الدينى على احتفالاتهم متعة اجتماعية حيث يظهر انتشار الإنشاد والتلحين بوضوح فى كل البلاد الإسلامية والتى كانت فى بعض مراحلها جزءًا من العملية التعليمية ، وذلك على الرغم من المعارضة القوية لفقهاء المسلمين للموسيقى بكافة أشكالها ، إن لم يكن باعتبارها محرمة فى كل الأحيان أو على الأقل باعتبارها لهو مكروه.

## الآلات الموسيقية

٤٤٢
صـ
١٧٢

لقد أقر العرب أنه لا يوجد شعب يهوى استخدام الآلات الموسيقية أكثر منهم ، باستثناء الفرس والبيزنطيين . وبالطبع لم يكتب أى شعب عن استخدام هذه الآلات بحماس شديد أكثر منهم ، فكثير من الكتاب العرب

والفرس كتبوا عن الموسيقى بدءاً من الفارابى (ت ٩٥٠م) إلى عبد القادر بن غيبى (ت ١٤٣٥ م ) ، واصفين الآلات المستخدمة فى أيامهم .

ففى إسبانيا الإسلامية ، حيث كانت إشبيلية مركزاً لصناعة وتجارة الآلات ، كانت هناك أعمال فنية رفيعة شائعة عن صناعة الآلات ، كما ذكر ابن سعيد المغربى (١٢٨٦ م ) . ، فواحدة من أقدم الآلات المعروفة لدى العرب ، كانت آلة ( القضيب ) أو العصا الإيقاعية التى لها صوت الطقطقة ( تك .... تك ) والتى رفضها النبى ، أما التصفيق باليد ، فكان يطلق على مستخدميه (المصفقين) ، وعند العرب السوريين يطلقون عليهم (شوقيفات) ، أما الفرس فأطلقوا عليهم ( charpara ) أو ( chalpara ) .

أما الصنوج الموسيقية الصغيرة التى تستخدم بأصابع اليد ، فكانت تعرف فى العربية باسم (الكاسات) ، وعرفها السوريون باسم (صاجات) . والحقيقة أنها هى التى على شكل أطباق ، ولكن الكئوس أو الكاسات ، هى التى على شكل الطاسات .

وعرفوا الزجاجات الموسيقية ( الهارمونيكا ) وتسمى ( تسوط ) ، هذه عرفها ابن خلدون (ت ١٤٠٦ م ) ، فيما عدا أنها كانت تعزف بعصا صغيرة .

ويحدثنا العالم الفارسى ( عبد القادر بن غيبى ) عن ( السازى طاسات ) و ( السازى كاسات ) وكذلك ( السازى ألواح الفولاذ ) . مثل (الجلوكن شبيل) ، وهى آلة موسيقية مؤلفة من أصابع معدنية مرتبة نغمياً ، تعزف بمضربين .

ولقد قرأنا فى البداية عن ( الميتالوفون ) فى كتابات ( ابن سينا ) و(ابن زيلة) فى القرن الحادى عشر ، واللذان تحدثا عنها تحت مسمى (الصنج الصينى) .

والاسم العام فى العربية ( طبلة ) والذى يماثله فى الفارسية ( دهلة ) وفى التركية ( الداول ) ، وكانت ترمز تحديداً إلى طبلة اسطوانية الشكل ، لها جانبان ، أما الطبلة التى كانت تعلق على الوسط ، فيطلق عليها اسم (كوبا) ، ومن بين الطبول ذات الوجه الواحد ، الطبلة الصغيرة التى على شكل زهرية ويطلق عليها ( دريج ) ، بينما الحجم الأكبر منها ، يسمى (أجوال البرير) ، و ( الدربكة ) العربية هى نفسها ( التمبوك ) الفارسى .

٤٤٣
صـ
١٧٣

أما ( الكوسات ) ، فتندرج تحت النقيرات الصغيرة والنقارات المتوسطة ، التى تماثل ( الكودوم ) التركية ، حتى الكوسات الأكبر والكوراجا المغولى الضخم الذى يسمى أيضاً ( الكورجا ) . ومن الكوسات المفردة الوجه ( الطبله الشامى ) و ( الكاسة ) و ( طبلة الباز ) .

أما ( التمبورين ) ، فكان متعدد الأشكال ، فيطلق اسم ( الدف ) على كلا الشكلين المستدير والمستطيل الذى يندرج تحته ( المزهر ) ، بينما عرفت الطبلة المشدود على وجهها أوتار باسم ( الغربال ) ، لتشابهها من شكل المنخل.

ونقلت بلاد الأندلس عن المسيحيين آلة ( البندير ) ، وتشبه إلى حد ما السابقة لها ، ولكن عند إضافة الصنوج المعدنية ، والسونتيات عرفت باسم (الدائرة ) أو ( الطار ) بعد تثبيت الصفائح المعدنية الرنانة بها .

وأطلق اسم ( البوق العربى ) على كل من ( النفير ) و ( البوق ) ، رغم أنه كان يطلق تحديداً على الأنواع المخروطية الشكل ، بينما عرفت الأنواع الدائرية بـ ( النفير ) .

أما آلة ( القرن ) الفارسية ، فكانت طويلة جداً ، وبها جرس مستدير للخلف على شكل حرف ( s ) ، كما عرف الأتراك والتركمان آلة ( البورو ) و ( البورغو ) .

وأطلق العرب على آلة النفخ الخشبية اسم ( المزمار ) أو ( الزمر ) ، وأطلق عليها الفرس ( الناى ) ، ولكن كان يقصد بها الفلوت والمزمار كالناى الأبيض والناى الأسود ، فى الوقت الذى أطلق فيه العرب اسم ( قصبة ) على الفلوت ، و ( شبابة ) على النوع الأصغر الذى أطلق عليه الفرس اسم (بيشا) ، والبربر اسم ( جواق ) ، وهو الإسم المحير نفسه ، الذى كتبه أحد ناسخى كتب ( المقرى ) خطأ ( حماقى ) .

أما آلة ( الأرمونيقا ) ، فكانت تسمى فى مصر ( شويبة ) وفى أماكن أخرى ( موسيقال ) ، ومنها جاء ( المثقال التركى ) .

وآلة ( البلابان ) الفارسية والتركمانية ، عبارة عن مزمار اسطوانى الشكل ، أما ( الشوم المخروطى ) ، فعرف عند الفرس ( السرنا ) وعند العرب ( السرناى ) وعند الترك ( زورنا ) .

ومن أشكاله الأخرى ( الجيتة ) و ( الناى الزنامى ) ويعرف باسم (الزلامى) والبوق ( زمرى ) .

أما الآت النفخ المزدوجة الأنبوبية ، فكانت مثل آلة ( الدو ناى ) الفارسية ، و ( الزمارة ) العراقية ، و (المجرونة ) المغربية ، و ( القوشتاى ) التركية ، وكلها تنتمى إلى الآلات الشعبية ، وكذلك النوع القربى من التيبية ، مثل ( الأرغول ) .

| ٤٤٤ |
| --- |
| ص |
| ١٧٤ |

وهناك آلة من أصل صينى كانت تعرف باسم ( المشتاق ) أيام الساسانيد ، وهى عبارة عن هارمونيكا لها قصبات من الغاب غير متصلة ، وبقيت هذه الآلة مزدهرة فى عصر المغول وعرفت باسم ( الشبشيق ) ولقد عرفها أيضاً العرب ، الذين اخترعوا ( الأرغن المائى ) و (الأرغن الهوائى) ، وكلاهما بالإضافة إلى ( الهيدروليكى ) كانوا من الأنواع البدائية ، كما يخبرنا ( مورسطس ) .

فالأرغن ( الهيدروليكى ) المائى كان تحفه تقنية ، مبينة أساساً على تطبيقات ( فيلو ) و ( هيرو ) و ( أرشميدس ) ، ومن المؤكد أنه كان من طراز سابق لـ ( هيرو ) و ( فيتروفيس ) .

أما النوع المحمول ، فكان معروفًا فى بلاد فارس فى القرن الخامس عشر .

ولقد حصلت الشعوب الإسلامية على شهرة عالمية فى مجال الوتريات ، فكان الهارب الكتفى أو ( الشنج ) هو المفضل فى بلاد فارس ، وعرف بالعربية باسم ( الجنك ) أو ( الصنج ) ، كما ذكر الفارابى (ت ٩٥٠ م ) طرقًا مختلفة لدوزنة الأوتار ، أحدهما دوزنة ١٥ وترًا دياتونيًا – من نغمة ( صول : صول١ ) ، وطريقة أخرى لدوزنة ٢٥ وترًا كروماتيا – من نغمة ( صول : صول١ ) ، كما قدم كتاب ( كنز التحف ) الفارسى فى القرن الرابع عشر ، دوزنة ٢٤ وترًا دياتونيًا – من نغمة ( دو : دو٢ ) ، كما قدم كتاب ( جامع الألحان ) عام ١٤٣٥ م ، وصفًا لآلة الشنج ذات الخمس والثلاثين وترًا ، مع تسويتها أنارمونيا على بعد ديوانين ، وهذا يظهر بوضوح فى الفن العربى والفارسى .

كذلك عرفت الفرس ( هارب ) آخر ، له صندوق رنان خشبى الوجه ، بدلاً من الجلد ، كما فى ( الشنج ) يطلق عليه اسم ( الأجرى ) ، ولكنه كان يسوى مثل الشنج .

وظهر فى مصر نوع جديد باسم ( الجنك المصرى ) ، له صندوق مصوت خشبى ، مثبت على أحد جانبيه الأوتار لتعطى رنينًا أكثر ، وحتى إذا ابتعدنا عن الأماكن المعروفة ، نجد أن أكبر القيثارات بدائية ظهرت فى بلاد اليمن والحجاز ، وعرفت باسم ( المعزف ) ، وظلت مستخدمة حتى القرن العاشر ، وقد كانوا يسخرون منها فى بغداد ، ويطلقون عليها ( مصيدة الفئران ) ، وذلك رغم اعتراف الفارابى بها .

٤٤٥
ص
١٧٥

أمـا آلة ( السنطور ) أو ( السنطيـر ) ، المنسـوبة للفـارابى رغم عـدم ذكره لها ، فعرفت باسمـها القديم (القانون) ، ونجد أن كل من ابن سينا - ت ١٠٢٧ م ) و ابن زيله (ت ١٠٤٨ م ) لم يذكـرها ، رغم أنهـا صــورت بشكلها الشبه منحـرف بالمعاجم السورية ، فى القرن العاشر الميلادى، وقد عرفت الأندلس آلة ( القانون ) فى القرن الحادى عشر الميلادى ، ومع القرن الرابع عشر الميلادى ، تم تطويرها حتى أصبح مثبتًا عليها ٦٤ وترًا تسوى فى مـجامـيع ثلاثية . وفـى فارس عرفت أيضًا وكـانت أوتارها من النحـاس المجدول .

وقـد اخـتـرع صـفى الدين عـبـد المؤمن (ت ١٢٩٤ م ) ، ( سنطيـر ) مـستطيل الشكل يشـتمل علـى أربع دستين وترًا ، يسمـى ( النزهة ) ، ومن المحتمل أن تكون أسمـاء سنطور أو سنطير وما يماثلها أعطيت للقانون من اللغة الآرامـية ، فإن ابن خلدون (ت ١٤٠٦ م ) يذكرهـا فى المغرب ، ولكنها أصبـحت لا تسـتخدم عامة بين العرب بالرغم من أنها كانت مفضلة فى بلاد الفرس ( انظر شكل ١٣ - ب ) .

أما الآلات ذات القوس ، فتعود إلى القرن العاشر الميلادى ، حيث ذكر ( الفارابى ) بوضـوح آلة ( الربابة ) التى تعزف بالجر عليها بالقوس ، وقد اتخـذت الربابة لدى الشعـوب الإسـلامـية أشكالاً عديدة ، فمنـها التى على شكل الكمثرى ، ويحتمل أنها تلك التى وصفها الفارابى ، ويمكن أن تركب عليـها من وتر إلى أربعة أوتـار ، وهناك التى على شكل القارب وكانت إحياء لشكل الصندوق المصـوت لآلة ( الباربيتـون ) القديـمة ، وربما تكون الربابة التى عرفتها الأندلس وامتدحها يحيى بن هودهال (ت ٩٥٦ م ) و ابن حازم (ت ١٠٦٤ م ) ، وقد ظلت إلى قرون طويلة عليـها وترين فـقط تسـويان على بعد الخامسة ، مثل آلة ( الربيبة ) عند ( جيروم المورافى - القرن الثالث عشر الميلادى ) .

أما ( الفيولا ) ذات الصندوق النصف كروى الشكل ، والعمود المعدنى الطويل فى الكعب ، فكانت الأكثر قبولاً فى منطقة الشرق الأوسط ، وكان يطلق عليها بصفة عامة ( كمنشاة ) أو ( كمنجة ) بالعربية ، وربما يكون هذا النوع هو المشار إليه فى كتاب ابن الفقيه (ص ٩٠٢ ، ٩٠٣ ) عندما ذكر استخدام أقباط مصر وشعب السند له ، وهى عادةً ثنائية الأوتار وتسوى على بعد الرابعة التامة.

أما الآلة الأكثر تطوراً ، فكانت ( الجيشاك ) الفارسية وما تطور منها ، وهى ذات صندوق مصوت أكبر من الكمانشاه ، ولها ثمانية أوتار إضافية متجانسة .

وآلة ( التشللو ) ذات صندوق مصوت مستطيل ، وظلت لمدة طويلة تعد ضمن الآلات الشعبية ، حيث كان يستخدمها الشعراء القدامى فى مصاحبة/ قصائدهم .

| ٤٤٦ |
|---|
| صـ |
| ١٧٦ |

وقد عرفنا شكلها منذ عصر عبد القادر بن عيبى (ت ١٤٣٥ م ) ، رغم أحتمال ظهورها فى فريسكات كثيراً مرا (القرن الثامن الميلادى ) ، ولكنها كانت تؤدى بالنبر .

وتعتبر آلة ( العود ) أعظم الآت الشعوب الإسلامية ، وسلفها كان (البربط) الفارسى ، رغم وجود أنواع من العود البدائى ذو الوجه الجلدى ، ولكنه لقب (العود) عندما ظهر العود ذو الوجه الخشبى .

وقبل تبنى العرب للعود الفارسى ، كانت تسوى أوتاره على النغمات صول / فا / دو / سى ♭ ولكن مع التسوية الفارسية الجديدة ، أصبحت تسوية أوتاره/ سى ♭ /فا / دو / صول /، وبحلول القرن التاسع الميلادى تمت إضافة الوتر الخامس على نغمة ( مى ♭ ) - انظر شكل ١٣ - أ ، وقد ظهر العود الستة أوتار ( الششتار ) فيما بعد ، وهو أحد أنواع العيدان ذات الأوتار المتجانسة .

ومنذ القرن العاشر الميلادى ، بدأ استخدام ( الكيتارا ) فى بلاد الأندلس ، التى ربما تكون أخذت عن الموزاراب . ولا يزال تصغير هذا الاسم وهو ( كيو يتيرا ) وبالعامية ( كويترا ) وبالإسبانية ( جيتارا ) ويطلق على العود الصغير فى المغرب .

أما (الشاهرود) ، فهو عود مقوس ظهر فى القرن العاشر ، وكانت مساحته الصوتية فى الأصل تضم ثلاثة دواوين. كما ظهرت نوعية أخرى من العيدان الغريبة الشكل تسمى (الرُباب) - وهنا يجب عدم الخلط بينها وبين آلة الرباب ذات القوس ، كما حدث فى كتاب (تراث الاسلام - شكل ٩٠) ، وكان الجزء الأسفل من العود مصنوع من الجلد وللآلة من ثلاثة إلى خمسة أوتار تسوى على بعد الرابعة التامة ، وهى لا تزال شائعة الاستخدام فى فارس .

أما ( القوبوز ) فهو مندور تركى - يونانى ، مجوف بأكمله ، له رقبة وخمسة أوتار مزدوجة .

وقد شرحت الآت ( الشيدرغو ) و ( الياتوغان ) و ( البيبا ) بالفعل .

| ٤٤٧ |
| --- |
| صـ ١٧٧ |

وللطنبور أنواع لا تحصى، وقد ذكر الفارابى نوعين منه ، هما الطنبور البغدادى أو ( الميزانى ) و ( الطنبور الخرسانى ) ، والأول له وترين يختلفان فى التسوية ، وعلى رقبته دساتين / توضح السلم الجاهلى بأرباع الأبعاد .

أما الثانى ، فله أيضاً وترين ، وترتب دساتين بنظام الأبعاد ( ليما - ليما - كوما ) .

وقد ظهر فيما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، عدد لا يحصى من الطنابير ، نذكر منها ثلاثة : الأول (الطنبورى شيرفينان) وله صندوق وصوت عميق ، كمثرى الشكل ورقبته طويلة ، عليه وتران يسويان باعتبار قيمة البعد الطنينى يعادل ( ٢٠٤ سنت ) . والثانى ( الطنبوراى تركى ) ، وله صندوق مصوت أصغر من السابق ولكن رقبته أطول ، وعليه وترين أو ثلاثة تسوى باعتبار قيمة بعد الرابعة التامة يعادل ( ٤٩٨ سنت ) ، وهذين الطنبورين يعزف عليهما بالأصابع .

أما النوع الثالث ، فهو (الناى طنبور) ويعزف عليه بالمضراب كالعود ، وله وترين ويسوى على بعد الرابعة التامة .

وقد اخترع (شمسى جلبى) ابن المؤلف يوسف فازوليكا (ت ١٥٠٩م)، طنبور تركى له ثلاثة أوتار ، يسمى ( يونكار ) .

وتتعدد أسماء وأشكال وأنواع الآلات التى ظهرت فى الشرق والغرب الإسلامى فى الزمن الماضى، مما يستلزم العديد من المجلدات لحصرها ووصفها.

والأسلوب الوحيد لحصر تلك الثروة وتقدير الطرب الذى تقدمه موسيقاها بحق ، هو دراسة أبيات الشعر التى لا تحصى فى امتداح هذه الآلات .

## الفن العملى

إن السمات الرئيسية لموسيقى الإسلام كانت ولا زالت المودالية والهوموفونية مع زخرفة اللحن والإيقاع . ومنذ بدايات هذا الفن وهو يتصف بالمودالية والتضعيف ، ويبدو أن الذى أدخلها للعرب ، هو ابن مسجح (ت ٧١٥ م ) ، حيث استقى من الأفكار البربطية لعازفى العود فى سوريا والنظريين ( الإسطوخوسية ) ، كما ذهب إلى إيران وتعلم بعضًا من الغناء والضروب الإيقاعية ، وعند عودته للحجاز ، نقل إليه بعض مما تعلمه بالخارج ، وتبنى تأسيس نظام موسيقى جديد مع إبعاده لبعض النغمات السورية والفارسية الغير ملائمة، حيث اعتبرها غريبة على الموسيقى العربية، وقد علمنا أن الناس قد تقبلوا هذه الطريقة الجديدة .

| ٤٤٨ |
| --- |
| صـــ |
| ١٧٨ |

ومع هذا ، فأنا أرى أنه على الرغم من إدخال تلك الإضافات الخارجية على الموسيقى العربية ، إلا أنها لا تظل تحمل سمات الشخصية ذات الطابع المحلى المميز./ ويتكون النظام المودالى الذى أدخله (ابن مسجح) من ثمانية أصابع ، كما يخبرنا كتاب ( الأغانى الكبير ) للأصفهانى فى بدايته (ت ٩٦٩م) ، ورتب كل منها بحسب مجراه ، إما فى مجرى الوسطى على

العود ليعطى بعد الثالثة الصغيرة، إما فى مجرى البنصر ليعطى بعد الثالثة الكبيرة، ومن المحتمل أن تكون تلك الأصابع مقتبسة من الأحذياس السورى، رغم أن الكندى يؤكد أنها لا تماثله تمامًا ، ولكن هذا الأمر لم يحسم بعد .

وقد سادت تلك الأصابع فى الموسيقى العربية – النظرية والعملية حتى القرن الحادى عشر ، عندما سيطرت الأفكار الفارسية على الثقافة الإسلامية ، ووصفها ابن المنجم (ت ٩١٢ م ) تفصيليًا فى رسالته فى الموسيقى ، وتلك الأصابع تماثل المقامات الإغريقية والكنسية ، فيما عدا النوع السابع، وهى تتخذ مطلق الأوتار الأربعة ثابت كعماد لدرجة الأساس.

١– مطلق فى مجرى الوسطى. (صول↙ لا ↙سى β↙، دو ، رى ، مى ، فا ، صول )(*)

٢– مطلق فى مجرى البنصر . (صول↙ ، لا↙ ، سى↙ ، دو ، رى ، مى ، فا ، صول )

٣– سبابة فى مجرى الوسطى . (لا ↙، سى β↙ ، دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا)

٤– سبابة فى مجرى البنصر. (لا↙، سى↙، دو ، رى ، مى ، فا ، صول ،لا)

٥– وسطى فى مجراها . (سى β↙ ، دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا، سى)

٦– بنصر فى مجراها . (سى↙، دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا ، سى)

٧– خنصر فى مجرى الوسطى. (دو، رى، مى β ، فا، صول، لا، سى، دو↗)

٨– خنصر فى مجرى البنصر. (دو، رى، مى، فا ، صول ، لا ، سى ، دو↗)

(*) يشير السهم ↙ إلى أن هذه النغمات فى الطبقة الأسفل تحت نغمة دو الوسطى والعكس صحيح .

ويوجد أيضًا ثمانية إيقاعات ، شرحهم الكندى (ت ٨٧٤ م ) ، كالتالى : -

١- الثقيل الأول .
٢- الثقيل الثانى .
٣- الماخورى .
٤- خفيف الثقيل .
٥- الرمل .
٦- خفيف الرمل .
٧- خفيف الخفيف .
٨- الهزج .

٤٤٩
ص
١٧٩

ولكل من المقامات دور من الإيقاع ، يكرر حسب الرغبة ، ومن الممكن التنويع فيها وفقًا لشخصية الدور المستخدم ، حيث أن لها تنويعات عديدة ، وذلك مثلما لا تحافظ نغمات الأصابع على الترتيب السلمى فى الأداء ، بل تتنوع فى نغمات المسار اللحنى لها .

وفى فارس كانت الأصابع معروفة بأسماء غريبة أكثرها وصفية كما سنرى .

وبلغ عدد المستخدم منها فى عصر ابن سينا (ت ١٠٣٧ م ) وابن زيله (ت ١٠٤٨ م ) اثنا عشر ، وقد عرفها العرب بتلك الأسماء قبل ذلك بزمن بعيد ، رغم اعتقادى أن بعضها يتفق مع الأصابع القديمة من حيث البناء كما يتضح من أسمائها .

وفى القرن الثالث عشر، أطلق عليها اسم مقامات، وأضيف إليها سته مقامات فرعية، سميت بالفارسية (أوازات). وإبان حكم التركمان والمغول، ظهرت أنماط مودالية جديدة أطلق عليها اسم (شعب). وبحلول القرن الخامس عشر بلغ عددها ثمانية وأربعون مقامًا ، يطلق عليها الآن اسم (شدود) .

كما أصبح من المألوف فى بلاد الأندلس أيضًا إطلاق أسماء غريبة على (الطبوع) الأربعة والعشرون ، توضح أرتباطهم الكونى بالعناصر الأربعة ، وكما هو الحال بالنسبة للتطبيق الشرقى ، فقد خضعت تلك المقامات لمذهب التأثير ، حيث خصص لكل منها وقت من أوقات اليوم ، وهـو التصور الذى لا يزال سائدًا .

وفيما يلى نذكر المقامات الاثنى عشر المستخدمة فى البلاد الإسلامية الشرقية، منذ القرن (الثالث عشر : السادس عشر الميلادى)، وقد أطلق على سبعة منها أسماء فارسية، وهى مؤسسة على أقدم مخطوط معروف يرجع تاريخه إلى عام (١٢٧٦ م) شرفية (صفى الدين عبد المؤمن) والمحفوظ فى برلين .

ويرجع السبب فى الشكل الأنارمونى لتلك المقامات ، إى تبنى سلم النظاميين الذى تسير نغماته وفقًا للأبعاد ( ليما / ليما / كوما ) .

ولفهم تلك المقامات الجديدة بصورة أوضح ، تم اختيار نغمة أساس موحدة بينما دونت النغمات وفقًا لأقرب مقابل غربى لها . وبالرغم من ذلك ، يجب المراجعة على دساتين العود – صفحة (٤٦٣ ) .

عشاق : ( دو ، رى ، مى ، فا ، صول ، لا ، سى β ، دو ↗ )
نوا : ( دو ، رى ، مى β ، فا ، صول ، لا ، سى β ، دو ↗ )
بوسلك : ( دو ، رى β ، مى β ، فا ، صول β ، لا β ، سى β ، دو ↗ )
راست : ( دو ، رى ، فا β ، فا ، صول ، سى ββ ، سى β ، دو ↗ )/
عراق : ( دو ، مى ββ، فا β ، فا، لا ββ، سى ββ ، سى β ، رى ββ ، دو ↗ )
إصفهان : ( دو ، رى ، فا β ، فا ، صول ، سى ββ ، سى β ، رى ββ ، دو ↗ )
زير افكند : ( دو ، مى ββ ، مى β ، فا ، لا ββ ، لا β ، سى ββ ، دو β ، دو ↗ )
بزرك : ( دو ، مى ββ ، فا β ، فا ، لا ββ ، صول ، لا ، دو β ، دو ↗ )
زنكوله : ( دو ، رى ، فا β ، فا ، لا ββ ، سى ββ ، سى β ، رى ββ ، دو ↗ )
رهاوى : ( دو ، مى ββ ، فا β ، فا ، لا ββ ، لا β ، سى β ، دو ↗ )
حسينى : ( دو ، مى ββ ، مى β ، فا ، لا ββ ، لا β ، سى β ، دو ↗ )
حجازى : ( دو ، مى ββ ، فا β ، فا ، لا ββ ، لا β ، سى ββ ، سى β ، دو ↗ )

٤٥٠
صـ
١٨٠

وقد لقى السلم الفيثاغورى القديم قبولاً فى الشرق الأدنى فى القرن السادس عشر بسبب التأثير الفارسى ، الذى كان مزدهراً بالفعل فى بلاد فارس منذ القرن الرابع عشر ، وقد أدى هذا ، ليس إلى تغيير نغمات المقامات والأوازات والشعب فقط ، ولكن لتغيير هيكلتها أيضًا ، فلم تعد حاليًا مقامات بالمعنى المتداول للمصطلح - أى سلالم كاملة داخل نطاق النغم الذى تؤلف منه الألحان ، وإنما نماذج لحنيه أساسية محددة ، كما يظهر فى نماذج ( لابورد ) و ( فيوتو ) و ( كازافيتر ) .

وربما يتبادر إلى الذهن أن تلك النماذج قيدت الإبداع فى التأليف ، ولكنها فى الواقع لا تعد أكثر من ممارسة غريبة تضم متتاليات دياتونية محدودة .

أما العنصر الثانى فى موسيقى الإسلام فهو التنميق ( الزوائد ، التحسين ، الزخرفة ) ويتكون من نغمات رشيقة مزخرفة مرتجلة وسلم متشدق وتأخير وتركيب ، وهذا الأخير هو الزخرفة الملائمة للحن من خلال عزف نغمات معينة مع رابعتها أو خامستها أو ثامنتها فى الوقت نفسه ، وتقدم كل هذه الزخرفة أو الأرابيسك للعازفين الفرصة لإبراز مهارتهم الفنية ، كما تخصص مقاطع لفظية معينة للزخرفة اللفظية ، مثل ( لا ) و ( يا ) ، رغم أن كلمة ( يا ليلى ) هى التقليدية الأكثر استخداماً فى أغلب الأحيان .

أما فى مجال الآلات، فالشكل الزخرفى الوحيد المستخدم هو التركيب ، وقد أطلق ابن سينا (ت ١٠٣٥م) هذا الاسم (تركيب) ويعادل (الأوجانوم) فى المصطلح الأوروبى ، على مضاعفة النغمة مع خامستها أو رابعتها أو أى بعد آخر فى وقت واحد ، فيما عدا مضاعفة الديوان الذى يطلق عليه (تضعيف) ، ومن الواضح استخدام بعد الثالثة ضمن الأبعاد السابقة ، رغم عدم ذكره تحديداً .

وقد ورد كثير من تلك الأبعاد فى تمرين على العود ألفه ( الكندى – ت ٨٧٤ م ) جاء بمخطوط نادر موجود بدار الكتب الوطنية ببرلين (الوردت) – مخطوط رقم ( ٥٥٣٠ ) – صفحات (٢٥ : ٣١) ، وربما يكون هذا المخطوط جزء من كتاب بعنوان ( رسالة فى النغم على طبائع الأشخاص ) .

وقد تم فى هذا التمرين شرح حركتين لاستخدام المضراب والإصبع . الأولى منها ، عزف نغمتان معًا بريشة واحدة ، والثانية عزف ثلاث نغمات على التوالى بحركة واحدة .

٤٥١
صـ
١٨١

وإليكم هذا التمرين الذى يبدأ بجملة تعرض هاتين الحركتين ، ويليها عزف ثلاث نغمات فى اتفاق تام بنغمة واحدة ، تأتى أحدهما معفوقة على وتر بإصبع الخنصر ، والثانية هى النغمة نفسه على مطلق الوتر الذى يليه . أنظر صفحات ( ٤٤٦ ، ٤٥٧ ) والتمرين عبارة عن قسم يشرح نفسه ، يليه عدة أقسام يتم تصويرها على الدرجات التالية تباعًا .

تمرين ٣١٩




والإيقاع هو السمة الأساسية الثالثة فى موسيقى الإسلام ، وقد تم تصنيفه بالفعل فى الربع الثالث من القرن السابع الميلادى ، حيث نقرأ عن وجود أربعة إيقاعات ، أضيف إليها اثنان آخران فى ظل ( الخلافة الأموية – ٦٦١ – ٧٥٠ م ) . ويوضح كل من الكندى والفارابى ، أنه حوالى القرن التاسع أو العاشر ، أصبح هناك سبعة أو ثمانية إيقاعات أصول استخدامها العرب فى سوريا وبلاد مابين النهرين . ثم أضاف الفرس بعض إيقاعات من أبتكارهم فى أيام صفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤ م ) .

وعندما ألقى التأثير التركمانى والتركى بظلاله على الشرق الأدنى والأوسط ، انهالت الإيقاعات الجديدة بوفرة ، وزاد جنون الولع بالجديد ، وبحلول القرن الخامس عشر أصبح هناك ما لايقل عن إحدى وعشرين إيقاعًا ، بينما حصرهم اللاذقى فى ثلاثين إيقاعًا .

وقد كانت للموسيقى الغنائية الصدارة فى أبصار ومسامع العرب عن الموسيقى الآلية ، واستمر هذا الحال حتى كتابة الأصفهانى (ت ٩٧٦ م / لكتابة المهم ، ثم بعد ذلك جعلت أذواق الفرس والتركمان والمغول والأتراك الموسيقى الآلية فى المقدمة .

فإلى أى مدى سيظل اهتمام الفارابى بالموسيقى الغنائية ، وهو الذى خصص فصلاً عن إحداث نغمات الرأس والصدر والأنف وما إلى غير ذلك ، وأشار إلى النبرات والشذرات والإيماءات وباقى أشكال الغناء ؟ .

٤٥٢ ـــ صـ ـــ ١٨٢

ولم يكن للديناميكية بالمعنى الذى نفهمه وجود فى موسيقى الإسلام ، حيث اتسمت أساسًا بالهدوء ، وكانت الآلات سواء فى العزف المنفرد أو المصاحب للغناء تسير بالضرورة وفقًا لهذا المبدأ ، وعلينا فى واقع الأمر أن نتذكر هذا الفن فى إطار موسيقى الحجرة .

من المؤكد أننا أحيانًا ما نقرأ عن خمسين عازفًا للعود أو ما إلى غير ذلك كانوا يعزفون معًا ، ولكن هذا نادرًا ما يحدث ، وقد عرض كتاب الأصفهانى لآلات العود والمزمار والآت الغاب بطريقة عامة ، كما عرضت المنمنات المعروفة والمصاحبة لقصة إسحق الموصلى فى مقامات الحريرى (ت ١١٢٢ م ) ، لهاتين الآلتان فقط وفيما بعد قدمت الليالى العربية والمنمنمات الفارسية التالية ، عرضًا أوفر لآلات العود والفلوت والمعزفة والآت الغاب والفيولا والجنك ، كما شمل بكل تأكيد آلة الرق أو الطبل حيث أنها تحدد الإيقاع ، رغم أنه ليست كل أنواع الموسيقى تخضع للنظام الإيقاعى .

وقد تنوعت أشكال التـأليف الموسيقى ، فمنها ( النشيد ) وهو فى الأصل كما كان فى أيام الفارابى ، غناء أنفى غير موزون ، ولكنه أصبح موزونًا فيما بعد ، ومنه ( البسيط ) وهو عبارة عن قطعة غنائية لها مقدمة آليه وتسمى ( طريقة ) ، رغم أنه قد وضع لها فيما بعد ، إيقاعات أكثر ثقلاً. أما ( الضرب ) ، فهو عبارة عن تأليف موسيقى يستخدم فيه اثنان من الإيقاعات المتآلفة ، وتوجد بعض المقتطفات المطولة فى كل الضروب وكل النغم ، مما يقتضى بالتالى استخدام كل الإيقاع وكل النغمات بالتتابع .

وقد شاعت بكثرة القطع الموسيقية المعروفة باسم (طرائق) و (رواسين) بين الفرس والخرسانيين والتركمان فى القرن العاشر ، وأصبح فيما بعد (العمل) و (النقش) و (الصوت) و (الهوائى) و (الموصع) هى المطلوبة .

أما الأول ، فهو ذو طبيعة مركبة ، ويبدأ بمقدمة موسيقية ، والثانى كما يظهر من اسمه ، يتسم بالزخرفة ، أما الآخرين فهم مشتركين فى البناء الذى يشبه (الفانتازيا) .

وبعد أكثرهم أهمية ، السلسلة المتوالية التى يطلق عليها ( النوبة ) ، وعلى ما يبدو أنها تعود إلى الخلافة العباسية ، حيث كان العازفون ممن يأتون فى أوقات محددة من أيام بعينها ، يعزفون بالتوالى ( النوبة ) ، وحيث أن كل مغنى عادة ما كان يتقن نوعًا من الموسيقى ، فإن المزج بين كل هذا فى أداء واحد أو عمل واحد يطلق عليه اسم ( النوبة ) .

٤٥٣
صـ
١٨٣

وحتى القرن الرابع عشر ، كانت النوبة تتألف من أربع حركات ، هى (القول) و (الغزل) و (الترانه) و (فروداشت) ، ولكن عبد القادر بن غيبى أدخل عام ( ١٣٧٩ م ) حركة خامسة تسمى ( المستزاد ) ، وكل واحدة من هذه الحركات الغنائية تسبقها مقدمة موسيقية ( طريقة ) .

وظلت فيما بعد هذه المقدمة الموسيقية (الشيف دورو) أى الدور الأول الرئيسى المعروفة باسم (بيش رو) وبالعربية (بيشرو) تستخدم كتوشية للنوبة. وفى بلاد الأندلس ظهرت النوبة الغرناطى . كما يطلق عليها الآن ، الملحنة

على الأربعة وعشرين مقاماً ، أما النوبة الشرقية ، فقد استخدمها الأتراك العثمانيون وبها عدة أجزاء متتابعة وقد لا تختلف عن النوبة الفارسية :

وليس من السهل تحديد الأشكال الموسيقية فى الإسلام فى تلك الفترة، حيث أن ما وصل إلينا منها ، مجرد قصاصات ، وحتى هذه القصاصات مكتوبة على ورق أقل جودة من النسخة المدون عليها مؤلفات الكنيسة الأولى.

وقد ذكر أن كتاب ( الأغانى الكبير ) لإسحق الموصلى يتحدث عن الموسيقى ولكن هذا القول خاطىء تماماً ، وكذلك من الخطأ أيضاً القول بأن العرب لم يعرفوا التدوين الموسيقى أبداً، ففى القديم ، لم يكتب أياً من العرب أو الفرس مؤلفاتهم كقاعدة عامة ، على الرغم من أن ابن سينا يعلمنا باستخدام الكتابة بالاختزال من قبل المتخصصين فى هذا الشأن ، وعلى الرغم من أن النظريين منذ عصر الكندى كانوا يستخدمون التدوين الأبجدى، إلا أنه لم تتوافر لدينا حتى القرن الثالث عشر الميلادى أية نماذج موسيقية مدونة بهذه الطريقة . وقد قمت بنشر نموذجين لهذا التدوين ، أما باقى النماذج ، فتوجد بمؤلفات عبد القادر بن غيبى (ت ١٤٣٥ م ) ، وفى هذه النماذج المؤلفة ، نجد أن التدوين الأبجدى هو الذى يحدد درجة النغمات ، بينما يحدد التدوين العددى القيم الؤيقاعية لها .

وفى الوقت نفسه ، فإن منشأ تدوين النصف مدرج فى الأصل شرقى ، حيث ظهر فى خوارزم وفى أيام الشاه علاء الدين محمد (ت ١٢٢٠ م) ، استخدام مدرج مكون من ثمانية عشر خطاً ، يضم التدوين بالدرجات الصوتية والتدوين الإيقاعى ، وهى محاولات لا تختلف عما قامت به أوروبا الغربية فى البداية .

| ٤٥٤ |
|---|
| ص |
| ١٨٤ |

وتخبرنا رسالة لشمس الدين الصيداوى الذهبى (القرن ١٦ م ) / ، أن سوريا قدمت نظاماً عملياً أفضل ، حيث بلغت الخطوط الأفقية الملونة للمدرج من سبعة إلى تسعة خطوط من أجل هذا الغرض ، وهو الشكل الذى يشبه إلى حد ما ، ما قدمه كل من فين سنزو جاليلى (١٥٨١ م ) وكيرشر (١٦٥٠ م) فى أوروبا الشرقية .

وفى الوقت الذى استخدم فيه العرب والفرس التدوين الأبجدى والعددى فى الموسيقى، كان الأول يرمز لموضع النغمة، بينما يرمز الثانى لقيمتها الإيقاعية.

وستوضح تسوية العود فى صفحة (٤٦٣) ، حيث كانت التسوية وقتئذ هى ، (صول / دو / فا / سى ♭ / مى ♭). وجاء سبب إدخال علامة البيمول لترمز لنغمة الثانية الصغيرة وقيمتها ( ١٨٠ سنت )(*) وهى تقل عن بعد الثانية الكبيرة بمقدار كوما ، حيث أن الثانية الكبيرة الكاملة قيمتها (٢٠٤ سنت) ، وسبب تأجيل علامة الخفض العادية ( ♭ ) لترمز لقيمة (الليما) التى تعادل ( ٩٠ سنت ) .

وسأعرض لبيت من صوت ، أخذ من كتاب الأدوار ، يقال أنه قد كتب قبل عام (١٢٣٦ م)، ولكن الاحتمال الأكبر أنه كتب بعد ذلك بعشرين عاماً.

والذى كتبه هو صفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤ م ) وهو طريقة (كوشت) على ضرب الرمل الضياء والمعروف (بخفيف الرمل) وقد وجدت هذه النسخة ضمن مخطوطات المتحف البريطانى تحت رقم (or . 2361) – ص ٣٢ ، ولكنها نقحت بسبب أخطاء الناسخ عند مقارنتها بالمخطوطات الأخرى ، وعلى هذا فقد تم تغيير العلامة الإيقاعية ( البيضاء ) للمقاطع اللفظية ( ب ، ت ) إلى العلامة ( السوداء ) هكذا تم تصحيح الميزان الإيقاعى ، وقد تم تصوير اللحن – انظر القسم العلوى من شكل ١٤ – أ .




| ٤٥٥ |
|---|
| ص |
| ١٨٥ |

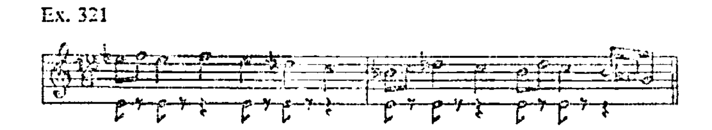
على البحر لا والله ما أنا صابر ....... وغيرى على فقد الأصبة قادر /

(*) تعد أيضاً ثانية كبيرة أصغر من سابقتها بمقدار كوما . ( المراجع )

ولقد تغيرت الإيقاعات إلى حد بعيد منذ عصر الكندى (انظر ص ٤٤٨) حيث نجد الايقاعات فى النماذج المعروضة على مدرج من خط واحد ، تحت اللحن ، ليعزف على آلة ( الدائرة ذات الصنوج) أو (الجلاجل على) حافتها ، أو على آلة ( الطبل ) أو ( النقارات ) . ويمكن الوصول إلى ضربتين أو أكثر على جميع هذه الآلات ، إحداهما ثقيلة وقوية ، والأخرى حادة وضعيفة ، وبالإضافة إلى هذا ، فالمضراب الذى يعزف به على أوتار آلة العود يتحرك وفقًا لهذا الإيقاع إذا كان ملائمًا .

ولما كان الدور الإيقاعى لضرب الرمل يشتمل على إثنى عشرة ضربة ، فمن الممكن أن نقدم موسيقى مغايرة للعادات الشرقية التى تتمثل فى استخدام دليل المقام وتقسيم الموازير .

وإليكم تيما لحنيه على الإيقاع القديم المعروف بمجنب الرمل - ( انظر الجزء الأسفل من شكل ١٤ - أ .

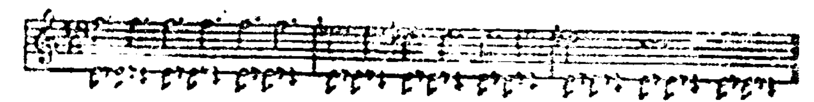



أما النموذج الأخير ، فهو لحن لنصف بيت شعرى ، أخذ من البيت الأول لأغنية بعنوان ( على صبكم ) وهو فى طريقة من نوروز فى ضرب الرمل ، أخذ أيضًا من كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن ، ولكنه نقل عن مخطوط بالمتحف البريطانى تحت رقم ( or . 136) صفحة ٣٨ .

ويبدو الخط اللحنى بسيطًا وسهأل وغير جذاب ، ولكن عند العزف ، عندما يشرع المغنى والعازفين فى الزخرفة والتنميق تختلف الصورة تمامًا .

وهذه الزخارف . يطلق عليها ( تحسين ) ولا غرابة ، فإن هذا الاسم جاء من الاستحسان الذى يأتى به المغنى والعازف لإظهار براعتهم فى الأداء (انظر شكل ١٤ - ب) .

تمرين ٣٢٢




ويتضح مما سبق أننا لا نملك أى موسيقى عربية مدونة قبل القرن الثالث عشر ، كما أننا لا نملك أى موسيقى فارسية مدونة قبل القرن الرابع عشر ، ولا أى نموذج تركى مماثل قبل القرن السابع عشر .

| ٤٥٦ |
|---|
| ص |
| ١٨٦ |

ومن ناحية أخرى ، فهناك كم هائل من الموسيقى تسلمناه شفاهة أو بالحفظ ، ويدعى الإخوة الدراويش المولوية ، أنهم استخدموا موسيقى ألفها الفارابى ، وتضم إحدى حركات (فصول) المتتالية التركية التى تعزف باسم ( كيار ) فى معظم المقامات ، نماذج لأعمال عبد القادر بن غيبى (ت ١٤٣٥ م ) ولكن للأسف ، فإن هذه تسلمناها كالتى سبقتها شفاهة ، وإلا لأصبحت مصادر موثقة ، حيث أن مؤلف كتاب ( كنز الألحان ) الذى يضم مؤلفات ابن غيبى ، كان على قيد الحياة حتى سنوات قريبة .

وأخيراً ، فإن النوبات الأندلسية أو الغرناطية التى لا تزال تعرف فى المغرب ، جاءت إلينا عن طريق المسلمين المغاربة الذين تم طردهم من إسبانيا ، وتوجد نماذج كثيرة منها ، وعلى الرغم من أن الأعمال المؤلفة منها من مقام السيكاه والجهاركاه ، لا يمكن أن تكون معروفة قبل القرن السادس عشر الميلادى ، فهى أيضاً لا يمكن أن تكون أندلسية .

وأخيراً يبقى موضوع الشكل ، ولما كان كل بيت فى الشعر العربى يضم فكرة كاملة ، فإن هذا كان يتطلب لحناً قصيراً يكرر مع كل بيت .

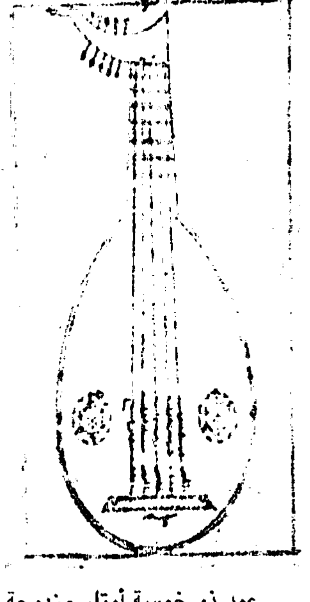
وقد قدم ( ابن محرز - ت ٧١٥ م ) لحناً مخالفاً للبيت الثانى من القصيدة الشعرية ، كذلك عندما شاعت اللازمة وحازت قبولاً ، كما حدث فى الزجل فى إسبانيا ، فإن هذا تطلب لحناً مختلفاً .

وعلى الرغم من أن هذه الألحان القصيرة تكرر مرات عديدة ، خاصة فى القصيدة التقليدية ، إلا أنها لا تكرر بالشكل نفسه تمامًا ، ويرجع السبب فى ذلك إلى استخدام المغنى للزخارف والزوائد اللحنية أو التنميق لإظهار براعته الفنية ، وهذا نفسه ما يحدث فى الأداء الآلى .

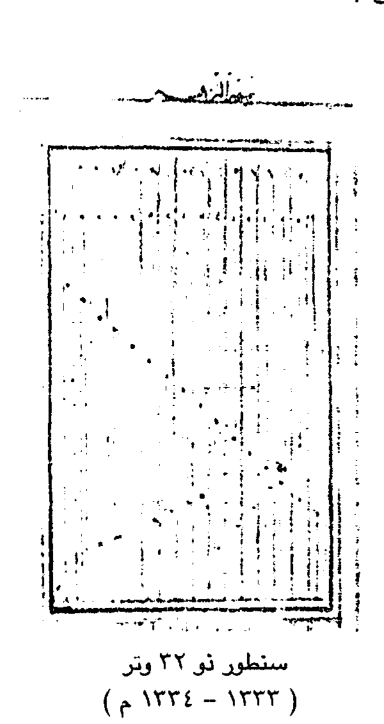
## علم الموسيقى

اكتسب علماء المسلمين إعتراف العالم بجدارتهم فى مجال الرياضيات وخاصة علم الموسيقى ، ففى البداية نجد الفارابى (٩٥٠ م) ينادى بسلم الجاهلية – أى الذى يعود إلى ما قبل الإسلام ، وقد وجد على دساتين آلة (الطنبور الميزانى – أو الطنبور البغدادى) ، وتقسم الرقبة فيه إلى أربعين جزءًا متساوية ، تعطى سلم أرباع النغمات .

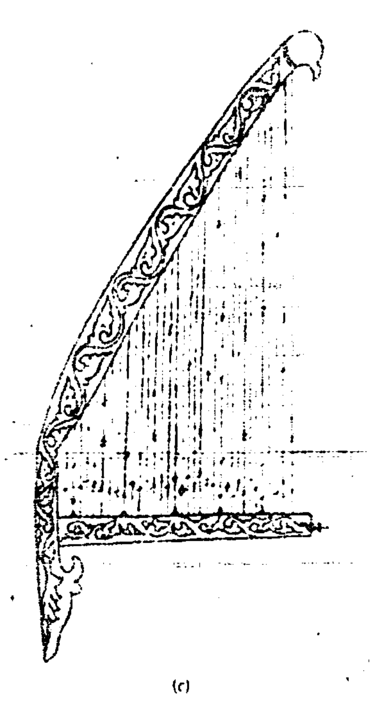
٤٥٧
ص
١٨٧



عود ذو خمسة أوتار مزدوجة
( ١٣٣٣ - ١٣٣٤ م )



سنطور ذو ٣٢ وتر
( ١٣٣٣ - ١٣٣٤ م )



(٢)

هارب ذو ٣٤ وتر
( ١٣٢٦ - ١٣٢٧ م )

| ٤٥٧ |
|---|
| ص |
| ١٨٨ |

وعلى الرغم من استمرار هذه الآلة وهذا السلم فى الحضارة الإسلامية حتى القرن الخامس عشر ، لكن من الواضح أنها اقتصرت على أداء الألحان الجاهلية التى تحدث عنها الفارابى ، ولم تساهم بوضوح فى نشأة السلم العربى .

أما نوع السلم المستخدم فى أوائل العصر الإسلامى ، فعرف عندما أسس ابن مسجح (ت ٧١٥م ) نظامه ، وبالرغم من أنه ليس لدينا معلومة واضحة ، لكن كل الأدلة تشير إلى استخدام السلم الفيثاغورثى ، حيث لم يتوافر لدينا صورة كاملة عن سلم ونظرية المدرسة العربية القديمة حتى عصر إسحق الموصلى (ت ٨٥٠ م ) ، ومن الممكن أن يكون كتاب النغم

ليونس الكاتب (ت ٧٦٥م) وكتاب النغم لأبو العروض الخليل بن احمد (ت ٧٩١م ) ، قد تناولا هذا النظام ، ولكن للأسف لم يتبق لدينا أى من هذين العملين . وعلى أية حال ، فإن هذه الأعمال قد بنيت على ما دأبت تسميته بالنظرية العملية . تميزاً لها عن النظرية العلمية .

وفى الحقيقة إن ابن المنجم (ت ٩١٢ م ) قد فرق من قبل بين نظريتى هاتين المدرستين ، كأساتذة الغناء العربى وأساتذة الغناء الإغريقى، فعلم الموسيقى فى المدرسة العربية القديمة ، وضع وفقًا لنظام آلة العود ، فى الوقت الذى استخدم فيه الإغريق آلة القيثارة للهدف نفسه .

وطبقا لما قاله (إسحق الموصلى) وتلميذاه (ابن المنجم) و(ابن خردذابة)، فإن المدرسة العربية القديمة استخدمت السلم الفيثاغورثى . وفيما يلى تسوية عودها ومعرفة قيمة نغماتها بالسنت :

| | الوتر الرابع البم | الوتر الثالث المثلث | الوتر الثانى المثنى | الوتر الأول الزير |
|---|---|---|---|---|
| مطلق الوتر ( المطلق ) | صفر | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ |
| الإصبع الأول ( السبابة ) | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ |
| الإصبع الثانى ( الوسطى ) | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ |
| الإصبع الثالث ( البنصر ) | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ |
| الإصبع الرابع ( الخنصر ) | ٤٨٩ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |

[٩٠٦]

[٩٩٦]

| ٤٥٧ |
| --- |
| صـ |
| ١٨٨ |

وقبل هذا دخلت عناصر غريبة على السلم ، فقد حدد المتخصصين من الفرس ، تسوية الإصبع الثانى الخاص بهم بمقدار ( ٣٠٢ سنت ) ، كما أدخل عازف معين فى بغداد يدعى زلزل (ت ٧٩١م ) بعد الثالثة الطبيعية بمقدار ( ٣٥٥ سنت ) ، ولكن الغموض والارتباك أحاطا بتلك الابتكارات ، ويبدو أن (إسحق الموصلى) أراد تصحيح هذا الوضع ، بإعادة صياغة نظرية المدرسة العربية القديمة وإعادتها إلى النظام الفيثاغورثى الأصلى الذى ابتكر ، دون الاستعانة بالنظريين الإغريق الذين كانوا غير معروفين عند العرب فى ذلك الوقت .

وفى منتصف القرن التاسع، ترجمت بعض الرسائل اليونانية المشهورة من السريانية إلى العربية ، وظهر معظمها قبل نهاية نفس القرن ، وذاعت كتب النفس والمسألة لأرسطو ، وأعمال أخرى له ، كذلك أرمونيكا أرسطوكسينس ، التى بنيت على كتابين هما ( النفس ) و ( المبادئ ) . وهذا الأخير بالتأكيد كان موجوداً ككتاب مستقل فى القرن التاسع الميلادى، بدليل ترجمته إلى العربية بعنوان ( الرءوس ) كما ظهر بوضوح عام ( ١٩٢٨م ) ، إضافة إلى كتابة المفقود عن الإيقاع والذى ترجم إيضا إلى العربية بعنوان ( كتاب الؤيقاع ) . كما اشتهر إقليدس بكتاب النغم المسمى ( الموسيقى ) . ومن الواضح أنه كتاب مدخل الأرمونيكا المنسوب الآن إلى كليونيدس ، كما اشتهر بكتاب القانون ، الذى كان من الواضح أنه (Sectio canonis) . وظهرت أعمال نيقوماخوس بالعربية فى أكثر من كتاب ، فكتابه الحالى (Enchiridion) الموجود باليونانية ، يتضمن أجزاء من رسالة أخرى غير معروفة ، فى حين أن كتابه الموسيقى الكبير الموجود بالعربية موثوق فى نسبه إليه ، حيث وعد فى كتابه (Enchiridion) بكتابة عمل أكبر . وتوجد أدلة تثبت أن كتاب أرمونيكا لبطليموس قد ترجم إلى العربية ، كما يحتمل أيضاً أن يكون لأريستيدس كانتليانوس الشيء نفسه .

وتوجد أيضًا شروحات على كتاب أرسطو ( النفس ) لثامسيطوس وألكسندر الأفروديسى ، إضافة إلى أعمال أخرى معروفة بالعربية .

وقد تمثلت الثمار الأولى لهذا العهد الجديد ، والتى حصدها (بيت الحكمة) وهو مدرسة للمترجمين أنشئت فى بغداد مع اهتمام الكندى فيلسوف العرب بالموسيقى ، وقد كشفت رسائل الكندى المتبقية فى علم الموسيقى عن اعتماده على النظرية الإغريقية .

وأعقب ذلك التفاف عدد من الباحثين القياديين حول علم الموسيقى ، مثل السرخسى (ت ٨٩٩م ) و ثابت بن قرة (ت ٩٠١م ) ومحمد بن زكريا الرازى (ت ٩٣٢م ) وقسطا بن لوقا (ت ٩٣٢م ) والفارابى المشهور الذى أحيت أعماله الماضى ، هو والسرخسى فقط . أما الكندى فقد كان مطلعًا على أعمال إقليدس وربما أيضًا (بطليموس) ، وعلى الأرجح ، فإن معظم كتابه ( فى قسمة القانون ) ، كان تعليقًا على كتاب إقليدس .

وكما أضاف زرياب فى الأندلس وترًا خامسًا لأله العود ، فقد فعل الكندى شيئًا مماثلاً فى الشرق ، حتى يتمكن من الوصول إلى الجماعات التامة .

ثم سعى إلى إدخال دستان يعطى نوعًا من نصف البعد ، سمى (المجنب). ويقع بين مطلق الوتر ودستان الإصبع الأول ( السبابة ) . ولكن بسبب تثبيت الدساتين على العود ، شكل هذا التجديد صعوبة ، حيث أن الدستان الذى يعطى بعد البقية وقيمته (٩٠ سنت) ، مثل الليما الإغريقية ، يتفق مع ترتيب دساتين الوتر الرابع والثالث والثانى بشكل جيد ، بينما نجده منخفضا بما يساوى قيمة الكوما ، وتعادل ( ٢٤ سنت ) على الوتر الأول والوتر الإضافى تحته ، وذلك لتحاشى بعد الانفصال فى مسار

لجماعة التامة ، فتصبح قيمته (١١٤ سنت) على هذين الوترين ، على الرغم

من عدم استخدام هذا البعد على الثلاثة أوتار السفلية، على النحو التالى :-

| مطلق الوتر | الوتر الرابع | الوتر الثالث | الوتر الثانى | الوتر الأول | الوتر الإضافى |
|---|---|---|---|---|---|
| ( المطلق ) | صفر | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| الإصبع الأول | ٩٠ | ٥٨٨ | | | |
| ( مجنب ١ ) | | | ١٠٨٦ | [٣٨٤] | ٨٨٢ |
| الإصبع الأول | [١١٤] | [٦١٢] | [١١١٠] | ٤٠٨ | ٩٠٦ |
| ( مجنب ٢ ) | | | | | |
| الإصبع الأول | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| ( سبابة ) | | | | | |
| الإصبع الثانى | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| ( وسطى ) | | | | | |
| الإصبع الثالث | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| ( بنصر ) | | | | | |
| الإصبع الرابع | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | – |
| ( خنصر ) | | | | | |

٤٦٠
صـ
١٩١

ويكشف سلم الكندى أن الإضافات الفارسية والزلزلية وقيمة أبعادها (٣٠٢) و (٣٥٥) سنت ، قد فقدت الاهتمام بها فى بلاد ما بين النهرين واستمر هذا الوضع متبع جزئيا ، كما يتضح من ( رسالة الموسيقى ) لإخوان الصفا عام (٩٨٠م) ، وهذا رغم الاعتراف بها فى سوريا مع النغمات المرادفة لها وهذا ما يوضحة لنا الفارابى :

| | الوتر الرابع | الوتر الثالث | الوتر الثانى | الوتر الأول | الوتر الحاد |
|---|---|---|---|---|---|
| مطلق الوتر (المطلق) | صفر | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| الإصبع الأول (مجنب قديم) | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ | ٣٨٤ | ٨٨٢ |
| الإصبع الأول (مجنب فارس) | ١٤٥ | ٦٤٣ | ١١٤١ | ٤٣٩ | ٩٣٧ |
| الإصبع الأول (مجنب زلزل) | ١٦٨ | ٦٦٦ | ١١٦٤ | ٤٦٢ | ٩٠٦ |
| الإصبع الأول (سبابة) | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى قديمة) | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى فارسية) | ٣٠٣ | ٨٠,١ | ٩٩ | ٥٩٧ | ١٠٩٥ |
| الإصبع الثانى (وسطى زلزل) | ٣٥٥ | ٨٥٣ | ١٥١ | ٦٤٩ | ١١٤٧ |
| الإصبع الثالث (بنصر) | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| الإصبع الرابع ( خنصر ) | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | – |

ويمثل النظام السابق كل الأبعاد الموجودة على العود فى تلك الفترة ، ولكنه لا يعنى بالضرورة أن تكون كل العيدان كاملة لهذه التسوية .

وطبقًا لما كتبه محمد بن أحمد الخوارزمى أن الثالثة الفارسية والزلزلية ، كانت مستخدمة فى خراسان وسمرقند ، مما يوضح قبولها فى أماكن خارج وطنها . وقد كان الفارابى عالم رياضى وفيزيائى عظيم ، ولا يعد كتابه الموسيقى الكبير أهم رسالة فى علم الموسيقى الشرقية فحسب، وإنما أعظم ما كتب فى الموسيقى فى عصره ، فقد تفوق بكل تأكيد على الإغريق .

| ٤٦١ |
| --- |
| ص |
| ١٩٢ |

ثم جاء بعد ذلك إخوان الصفا (عام ٩٨٠م) الذين / تستحق إسهماتهم الاهتمام فى مجال السمعيات. وفى مصر ظهر الفيزيائى العظيم. ابن الهيثم (ت ١٠٣٩م) أو ( الهازن) كما يطلق عليه الأوروبين ، وهو الذى كتب مقالة ( فى شرح الأرمونيقى ) ، وكتاب ( شرح قانون إقليدس ) ، وللأسف فقد اندثر كلاهما .

وظهرت فى فارس أعمال ابن سينا (ت ١٠٣٧م) أو (أفنسينا ) ، وهما كتاب (الشفاء ) و(النجاة) ، وتتضمن معلومات كاملة عن علم الموسيقى فى الأراضى الإيرانية ، وكذلك كتاب ( الكافى فى الموسيقى ) لصاحبه ابن زيله (ت ١٠٤٨م).

ويبدو أن ابن سينا لم يرض بالحل الذى طرحه الكندى لمشكلة دستان المجنب وقيمته ( ٩٠ سنت ) بزيادته عند (١١٤ سنت ) ، فخصص لدستان وسطى زلزل ( ٣٤٣ سنت ) وقيمة المجنب التابع لها ( ١٣٩ سنت ) ، ولم يعترف بدستان المجنب عند ( ٩٠ سنت ) بل حدد لبعد الثانية الصغيرة ما قيمته ( ١١٢ سنت ) بدلاً منها .

كمـا أدرك أن التسـوية الطبـيعـيـة للعـود وفقًا لبعـد الرابعـة لن يعطى دسـتـان وسطى زلزل فى الديـوان الثـانى تمامـه ، لذا اقـترح تسوية بديلة ، بتسوية الوتر الأول ( الزير) للثالثة الكبرى بقيمة (٤٠٨ سنت ) ، أى أعلى من الوتر الثانى ( المثنى ) بدلا من الرابعة بقيمة (٤٩٨ سنت ) وقد رتب نغمات زلزل العسيرة على النحو التالى :

٤٦٢
صـ
١٩٣

| | الوتر الرابع | الوتر الثالث | الوتر الثانى | الوتر الأول | الوتر الحاد |
|---|---|---|---|---|---|
| مطلق الوتر (المطلق) | صفر | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ |
| الإصبع الأول (مجنب) | ١١٢ | ٦١٠ | ١٠٨٦ | ٣١٦ | ٨١٤ |
| الإصبع الأول (مجنب زلزل) | ١٣٩ | ٦٣٧ | ١١٣٥ | ٣٤٣ | ٨٤١ |
| الإصبع الأول (سبابة) | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٠٨ | ٩٠٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى الفرس) | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى زلزل) | ٣٤٣ | ٨٤١ | ١٣٩ | ٥٤٧ | ١٠٤٥ |
| الإصبع الثالث (بنصر) | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٦١٢ | ١١١٠ |
| الإصبع الرابع ( خنصر ) | ٤٩٨ | ٩٩٦ , | ٢٩٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |

وفى أماكن أخرى من الشرق كان هناك الكثيرون من المهتمين بعلم الموسيقى، ففى سوريا ظهرابن النقاش (ت ١١٧٨م) وأبو الحكم الباهلى وابنه المجد محمد (ت ١١٨٠م) وعلم الدين قيصر (ت ١٢٥١م ) .

وفى الأندلس تعاقب النظريين الموسيقين بداية من ابن فرناس (ت ٨٨٨م) وهو أول من درس الموسيقى بالأندلس . وفى القرن العاشر صنف ( على بن سعيد الأندلسى ) رسالة ( فى تأليف الألحان ).

واستمر العظماء من العلماء فى القرن الثانى عشر ، فنجد ابن باجة أو أفنبيس الذى توفى (١١٣٩م) يكتب كتاب ( الموسيقى ) و(شرح فى النفس لأرسطوطاليس ) لابن رشد أو ( أفروس ) - ت ١١٩٨م المعروف فى عصره وخاصة باللاتينية .

وفى الشرق كتب فخر الدين الرازى (ت ١٢٠٩م) كتاب (جامع العلوم) كما كتب نصر الدين الطوسى (ت ١٢٧٣م) أيضا عن الموسيقى .

وفى بغداد كان صفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤م) ، خادم آخر الخلفاء العباسين وأعظم موسيقى فى عصره ، وله رسالتان تاريخيتان فى الموسيقى (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) والثانية (كتاب الأدوار) .

وهو مؤسس المدرسة النظامية فى الموسيقى ، الأمر الذى أكسبه لقب (زارلينو الشرق) . ويعتبر (هلمهولتز) نظرياته علامة بارزة فى تاريخ الموسيقى . وقد استمد سلمه من الطنبور الخرسانى ودساتينه المتعاقبة (ليما، ليما ، كوما) كما شرحها الفارابى ، وتوضح الصفحة التالية ، كيف استخدمها صفى الدين على العود ، ويمكن للمرء أن يلاحظ أن سلمه يعطى تنلغما أفضل من نظامنا المعدل ، الأمر الذى دعا سير ( هربرت بارى ) إلى اعتباره أفضل سلم تم اختراعه على الإطلاق ، وقد أدى النظام إلى اعتقاد خاطىء عند كثير من الكتاب ، وهو وجود ثلث البعد فى الموسيقى العربية والفارسية .

٤٦٣
صـ
١٩٤

| | الوتر الرابع | الوتر الثالث | الوتر الثانى | الوتر الأول | الوتر الحاد |
|---|---|---|---|---|---|
| مطلق الوتر (المطلق) | صفر | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| الإصبع الأول (زايد) | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٣٦ | ٣٨٤ | ٨٨٢ |
| الإصبع الأول (مجنب) | ١٨٠ | ٦٧٨ | ١٠٧٦ | ٤٧٤ | ٩٧٢ |
| الإصبع الأول (سبابة) | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى الفرس) | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| الإصبع الثانى (وسطى زلزل) | ٣٨٤ | ٨٨٢ | ١٨٠ | ٦٧٨ | ١١٧٦ |
| الإصبع الثالث (بنصر) | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| الإصبع الرابع ( خنصر ) | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | —— |

وسرعان ما انتشر هذا النظام (النظرية النظامية) فى الشرق الأدنى والأوسط حيث استخدمه النظريين الفرس ، أمثال قطب الدين الشيرازى - (ت ١٣١٠ م) فى كتابه (درة التاج)، ومحمد بن محمود الأمولى (القرن ١٤م) فى كتابه (نفائس الفنون) ، كما كان عماد كتاب (كنز التحف) الفارس فى القرن نفسه ، والحافز للرسالة العربية البارعة ( شرح مولانا مبارك شاه )

لـ الجرجانى (١٤١٣م) . وكان المرساه الكبرى للكتاب (جامع الألحان) الفارسى لـ (عبد القادر بن غيبى - ت ١٤٣٥ م) ولرسالة ( محمد بن مراد) العربيـة ، ثم كتاب (الفتحية ) للاذقى) بعـد ذلك بعشـرات السنـوات . كما يظهر أيضًا اعتماد كتاب ( الأدوار ) التركى ( لخضر بن عبد الله ) ورسالة ( أحمد أوغلو شكر الله ) عليها .

٤٦٤
صـ
١٩٥

وبجانب النظرية النظامية ، ظل أسلوب التعبير العرضى مستخدمًا فى فارس ، وهو أقل صعوبة من المدرسة العربية القديمة ، مما دعا ( كازافيتر ) إلى تصور أن التبشيرات المسيحية هى التى أدخلته .

وقد رد ( هلمولتز ) على هذا التصور بقوله إنه لم يكن لدى الأوروبيين فى ذلك الوقت ما يعلمونه للشرقيين من أشياء لم يقتنونها ، فيما عدا مبادىء الهارمونى التى لم يكونوا فى احتياج لها .

وقد استمرت تعاليم المدرسة النظامية فى الشرق الأدنى حتى القرن السادس عشر ، عندما لاقى النظام العربى القديم - أى الفيثاغورى القبول مرة ثانية . وعلى الرغم من ذلك ، فتعلقهم بالكروماتية المتعددة الأشكال كما كانت فى الماضى لم يمت ، وخاصة تعلقهم ببعد الثانية بقيمة ( ١٨٠ سنت ) والثالثة الزلزلية وفقًا للمدرسة النظامية بقيمة ( ٣٨٤ سنت ) ، التى نوعت موسيقاهم وشنفت آذانهم ، الأمر الذى أدى إلى نشأة نظام تقسيم السلم الحديث إلى أرباع النغمات .

## التأثير

يرى معظم علماء التاريخ أن العالم فى القرون الوسطى من سمرقند وحتى إشبيلية يدين للعرب والفرس ولمدة طويلة بثقافته العلمية والأدبية الرفيعة ، وعلى هذا فليس بالكثير أن نضيف إلى هذا ثقافته الفنية ، فمن السهولة أن نتفهم ضرورة أن يفرض هذا الإلحاح الفنى الكبير نفسه على

دول الشرق المجاورة ، والذى بالطبع يشمل الموسيقى ، وذلك لتشابه كثير من تلك الدول ثقافياً .

وفى الحقيقة إن العرب نقلوا عدداً قليلاً من المصطلحات الموسيقية الفنية عن الفرس بما فى ذلك الأعمال التى تتضمن تلك المصطلحات ، ولكن الفرس أيضاً فى المقابل أخذوا المصطلحات الموسيقية العربية بأكملها .

ومن الثابت حتى يومنا هذا أن كل من الهند وتركستان ، نقلتا عن العرب والفرس عدداً لا يحصى من الآلات والمصطلحات الموسيقية ، كما يمكن للمرء إدراك أن الشعوب الأدنى ثقافياً والتى تأثرت بالإسلام ، لابد أن تتأثر أيضاً بموسيقاه ، كما حدث بالنسبة للبربر فى شمال إفريقيا، والزنوج فى غرب السودان ، والسواحلية على الساحل الإفريقى الشرقى والمدغشقريين الذين نهلوا جميعهم من هذا النبع ، ويتضح ذلك من أسماء الآلات الموسيقية المختلفة التى تدل على أصلها مثل (Celebes) و (Borneo) و (Java ) و (Ear Cathay) .

أما فى أوروبا فنجد أن التأثير الثقافى الإسلامى اتخذ مساراً مختلفاً فرغم أن اليونان مركز أوروبا الشرقى ، تذوقت على الدوام الأوفكار الشرقية وكذلك بيزنطة ، إلا أنه لا يوجد عمل نظرى بيزنطى واحد فى الموسيقى قدم نظرية منذ أيام ( بدون عنوان - م ) فى القرن الرابع وحتى Psellos (١٠٥٠م) ، فلم يقدم أحد أعمال عن النظرية التأملية سوى المؤلفين العرب .

٤٦٤
صـ
١٩٦

أ - الجزء الأعلى : صوت فى مقام كوشت .

- الجزء السفلى : لحن فى مقام مجنب الرمل .

ب - لحن فى مقام نوروز - أواخر القرن ١٣

مخطوطات موسيقية عربية

شكل ( ١٤ )

ونحن على علم أن ترجمة مخطوطات ( مورسطس ) اليونانية إلى العربية ، كانت السبب فى إحياء الهيدروليات فى بيزنطة وغرب أوروبا ، وذلك عندما شرع الفنيين المسلمين فى عمل هذه الآلة بناءً على تصميمات مورسطس التى أهملت طويلاً . وقد ظلت بيزنطة الطريق الموصل الذى نقل للغرب الكثير من الفنون الإسلامية الأخرى ، كما تأثرت الحملات الصليبية لأوروبا باستخدام المسلمين للفرق الموسيقية العسكرية وجعلته جزءًا من تكنيكها العسكرى .

أما الشىء الأكثر أهمية الذى يوضح سبب تأثر أوروبا بالحضارة الإسلامية ، فهو التواجد الإسلامى فى شبه جزيرة أيبريا وصقليه وأماكن أخرى ، فإسبانيا التى كانت فى أيدى المسلمين ، أصبحت بشكل أو بآخر المركز الذى انتشرت منه تلك الحضارة الجديدة إلى باقى أوروبا منذ القرن الثامن وحتى القرن الخامس عشر .

وفى الواقع أن النهضة الأوروبية تأثرت بشكل مباشر من تلك العوامل المؤثرة التى حدثت فى إسبانيا ، والشىء الدال على فقر أوروبا المسيحية فى مجال علم الموسيقى وركودها فى الممارسة العملية لهذا العلم ، هو عدم ظهور أى عمل موسيقى فى أوروبا الغربية منذ نهاية القرن السادس وحتى منتصف القرن التاسع .

وبينما كانت أوروبا على دراية بكتاب النظريات الإغريق فقط من خلال قصاصات ترجمها (مارتيانوس كابيللا) و (بؤتيوس) و (كاسيودورس) كان المسلمون يمتلكون ترجمات عربية كاملة ( لأرسطو ) و (أرسطوكسينوس) و ( نيقوماخوس ) و ( إقليدس ) و ( كليونيدس ) ، وربما أيضًا (بطليموس) و ( أريستيدس كنتليانوس ) .

كما كتب النظريون المسلمين أنفسهم أعمالاً موسيقية مهمة ، ابتداء من الكندى (ت ٨٧٤ م ) وحتى الجرجانى (ت ١٤١٣ م ) .

ومما لا شك فيه أن ما كتبه الفارابى وإخوان الصفا عن السمعيات فى القرن العاشر كان متقدماً على الإغريق ، وبرغم اعترافهم بفضل الإغريق كمعلميهم ، إلا أنهم كانوا مولعين بالنقد ، لدرجة تمكنهم من تحديد بعض أخطائهم .

وبالتأكيد ، فإن الشروحات العربية على كتاب (قانون إقليدس) و (النفس) لأرسطو أدت إلى إحراز بعض التقدم فى الفن التأملى .

| ٤٦٦ |
|---|
| ص |
| ١٩٨ |

وفى الواقع أن معظم هذه الرسائل ظهرت باللغة العربية / مما حال دون انتشارها ، إلا أن بعض منها ترجمة إلى اللاتينية والعبرية ، ونذكر منها الشرح الذى كتبه ( أفروس ) على كتاب ( النفس ) لأرسطو ، والذى ترجمه (ميشيل سكوت) إلى اللاتينية ، والفائدة التى عادت علينا من تعاليم الإستجريطى بما فيه نظرية الامتداد الكونى للصوت .

كما ترجمت خلاصتان عن الفنون من العربية ، الأولى هى ( إحصاء العلوم للفارابى ) والثانية هى ( أصل العلوم ) ، وقد أصبحتا من المراجع التى تدرس فى المؤسسات التعليمية الأوروبية، كالعديد من الترجمات اللاتينية الأخرى المنقولة من اللغة العربية .

وقد اقتبس أو أشار لهذين المرجعين الكثير من الكتاب ، مثل (جنديساليفى) و (ماجيستر لامبرت - شبه أرسطو) وفنسان دى بوفير وروجر باكون وجيروم المورافى والتر أودينجتون وآخرون . ومن المحتمل أن تكون مثل هذه الأعمال قد حفزت الباحثين على البحث عن كتب توسعاً للمؤلفين المسلمين ، للحصول على مزيد من المعلومات ، وحتى مع افتراض أن بعضناً من هذه الأعمال كان باللغة العربية فقط ، فلا بد أن تكون هناك فائدة من استخدام المسلمين والمزاراب الإسبان لها ، حتى وإن كان استخداماً شفهياً غير مكتوب .

وقد كانت الموسيقى تدرس فى الجامعات الإسلامية فى إسبانيا كأحد فروع علم الرياضيات ، كما هو الحال فى الشرق الإسلامى ، رغم أن أحد الكتاب المحيرين ، وهو Virgilius Cordubensis يجعلنا نعتقد أنها كانت علم منفصل فى طليطلة .

ويخبرنا ابن الحجارى (ت ١١٩٤ م ) أن الطلاب ، كانوا يتدفقون من كل أنحاء العالم لدراسة العلوم التى كانت قرطبة تعد بمثابة المستودع المهم لها ، ولينهلوا من معرفة الأساتذة والعلماء المحتشدين بها ، ويرجع السبب الأساسى لشهرة تلك المدارس الإسلامية ، أن روجو باكون على حد قول Anthony a Wood كان يحاضر تلاميذه فى أكسفورد ، مستخدماً ترجمات خاطئة من العربية إلى اللاتينية ، مما جعله مدعاة لسخرية الذين درسوا فى إسبانيا ، وكانوا على دراية بأصل الترجمات ، وقد أوصى كل من باكون وإدلارد من باث الطلاب بهجر المدارس الأوروبية والذهاب إلى الأخرى الإسلامية .

وعلى الرغم من أن التأثير الإسلامى على علم الموسيقى الأوروبية كبير جداً ، بدليل وجود براهين قاطعة على هذا التأثير ، فى العلوم الرباعية الأخرى، إلا أن الدليل الواقعى العملى على هذا التأثير قليل ، بإستثناء إقتباسات النظريين الأوروبيين من الفارابيوس - الفارابى وبعض قصاصات عن الموسيقى والعلاج للكندوس (الكندى) وهالى (على بن العباس) وأفيسينا ( ابن سينا ) قلسطنطين الإفريقى .

٤٦٣
صـ
١٩٤

وكما شاع هذا الفن العملى بين المسلمين فى كل مكان ، لاقت الموسيقى العشق نفسه بين الشعوب المسيحية التى كانت تحت سيطرة المسلمين ، فقد ازدانت قصور بعض الحكام المسيحيين بالموسيقيين الشرقين ، كما تجمعت الجماهير الغفيرة فى الزمبرا ( بالعربية زمرة ) ، وهو أحتفال للاستمتاع بالكانا الجديدة ( غنية ) والهدا ( الحداء ) والأنا كثير ( النشيد )

والليل ( ليلة ) ، والصياح لشدة الطرب عند سماع أريفيا أو موريسكا جديدة ، وكل هذه الأسماء تدل على أصلها العربى ، كما تعتبر الأيقونات دليل على تسلل بعض من هذا الفن الشرقى فى وقت مبكر إلى الشمال، مثلها ظهر فى صور الآلات المرسومة فى إنجيل القديس Medard القرن الثامن الميلادى ، وسفر المزامير (القرن التاسع) ومواضع أخرى .

وربما يرجع السبب فى انتشار كثير من هذه الأشياء إلى هجرة الموزاراب .

والحقيقة أن هذا الانتشار جاء على أيدى طبقة المغنين ذوى الملابس المبهرجة والوجوه الملونة والشعر الطويل ، وهى العلامات المميزة للمغنى الشرقى التى تم نقلها بالفعل عنه . كذلك الكلمة الإسبانية (ماسكرا ) وتعنى بالإنجليزية ممثل ، مستمدة من الكلمة العربية ( مسخرة ) ، والحصان الخشبى بجلاجله يعد جزءاً من راقصى ( المريسة ) - رقصة إنجليزية ، المعروفين بالراقصين المغاربة ، وهم ما يزالون يصبغون وجوهم كالراقصين المغاربة فى عهد Thoinet Arbeau ( ١٥٨٩ م ) .

وقد وصف جرير (ت ٧٢٨ م) الحصان الخشبى ( كراج ) وجلاجله كما ذكر (ابن خلدون - ت ١٤٠٦م) مع المغاربة فى شمال أفريقيا، أما سلالتهم الباسكينة الزامل زين ، فهى ببساطة الحصان العربى ( زميل الزين ) .

## فما هى الفنون الجديدة التى نشرها هؤلاء المغنون بالخارج ؟

أولاً : هناك بعض الآلات العربية الفارسية الجديدة فى إسبانيا ، والتى جاء أفضل عرض لها بكتاب ( Libro de buen amor ) وذلك فى القرن الرابع عشر ، رغم ظهورها قبل ذلك بكثير ، بجانب وجود وصف لهذه الآلات قبل هذا بقرن بتسبحة السيدة العذراء ( كانتيجس / دى سانتا ماريا ) .

٤٦٨
صـ
٢٠٠

ومن بين هذه الآلات الطنبور والقيثارة العربية والرباب والقانون والصنوج الصفر والشبابة والنفير والطبل والبوق ، وقد أنتشر كثير منها عن طريق أوروبا ، مثل العود والرباب والقانون والدف والنفارة حيث لاقت قبولاً فى بريطانيا .

وكانت آلة العود والطنبور والإسبانى والكيثارا الموريسكا وكذلك الرباب ذات القوس من الآلات الجديدة التى لاقت قبولاً ولا سيما العود والطنبور ، حيث جهزت الرقبة فى كليهما بدساتين مقسمة بدقة لتعطى درجات السلم الفيثاغورى المعروف لدى المسلمين والمسيحيين .

وقبل ذلك لم يكن لدى الأوروبيين من الآلات الوترية ، سوى آلة تشبه القيثار ، تسمى ( rote ) وآلة الهارب ، كما كانوا يستخدمون آذانهم فقط فى تسوية النغمات ، الأمر الذى تغير تماماً عند إدخال الآت ذات رقاب محددة الدساتين ، وقد ثبت كلية بطلان الادعاء القائل ، بعدم وجود تلك الدساتين العربية الفارسية على آلة العود .

ومن المحتمل أن يكون الغرب الأوروبى قد استقى التدوين الأبجدى من آلة العود الإسلامية لاستخدامه فى أغراض عملية ، كما يتضح من كتاب (قانون الأرمونيكا) للعالم هوكبالد ، إلا أننا لم نملك دليلاً مؤكداً على التأثير الإسلامى فى هذا المجال ، حتى أقرت إحدى المؤلفات اللاتينية . بعنوان ( فن عزف اللامبيوتم وآلات أخرى مشابهة ) التى يرجع تاريخها إلى ( ١٤٩٦ ، ١٤٩٧ م ) أن مغربيًا من مملكة غرناطة هو الذى أخترع التدوين الجدولى ( التابولاتور ) .

وعلى الرغم من أن الكونت ( دى مورفى ) ذكر أن هناك احتمالاً أن يكون التدوين على آلة العود الإسبانى هو وحده من أصل شرقى ، إلا أن مساعده الأكثر اطلاعاً (جيفارت) ساورة الشك فى أن كل من القشتاليين . والأراجونس قد طوروا تدوينهم على غرار التدوين الإسلامى .

كما أن هناك أشياء أخرى نتجت عن التطبيق العملى للعلم الإسلامى ، ولكنها تبدو غير واضحة، ففى الفصل الذى كتبه Odo of cluny (ت ٩٤٢م) عن النغمات الثمانى ، نجد أنه قد ألحق بالتآلفات أسماء ذات مظهر سامى واضح ، ومنها ثلاثة أسماء عربية ، هى (شمس) و (قمر) و (نار) ، وما إلى ذلك من أشياء يبدو أنها أدت إلى نشأة مذهب التأثير / ، كما حدث بالنسبة للأصابع الإسلامية والايقاعات السورية .

| ٤٦٩ |
| --- |
| صـ |
| ٢٠١ |

ومعرفتنا بالإسهامات الموسيقية لكل من جربرت من أوريلاك (١٠٠٣م) وهيرمانسى كونزاكتس (ت ١٠٥٤ م) وقسطنطين الإفريقى (ت ١٠٨٧ م ) و الفريد الإنجليزى - القرن الثالث عشر ) ، وجميعهم كانوا على صلة بالثقافة الإسلامية ، ولو أنها كانت قليلة ، لكن حتى هذا القليل كان معروفاً إلى حد كبير .

وفى الحقيقة ، فإنه يتعين إلقاء الضوء على بعض الأمور الغامضة ، فعلى سبيل المثال ، ليس غريباً ألا يتطابق المعنى الأصلى للكلمات - كوندوكتوس ، ستريبيلليو ( بمعنى تسليم بالعربية ) مقطع مع المقصود منها فنياً بالعربية - وهو مجرى ، تسليم ، بيت .

فالمصطلح (كوندوكتوس) أساساً هو صيغة من صيغ الأغنية الشعبية ، رغم استخدامه فى الأمور الكنسية بعد ذلك ، وقد وجد انجليز نماذج من هذه الصيغة ، يرجع تاريخها إلى القرن التاسع .

وبعيداً عن التقارب اللغوى فى المعنى بين الكلمتين ، فنحن على علم بأنه لا يوجد تطابق موسيقى بين الكندوكتوس اللاتينى والمجرى العربى .

ومن أشكال الكندوكتوس الروندو (قصيدة ذات ١٣ بيت) والبالاد (قصيدة ذات ثلاث مقاطع) وهى من الصيغ التى استخدامها التروبادور الذين لم يبتكروا ( gaya ciencia ) وعليه ، يتحتم علينا معرفة من أين أتى هؤلاء التروبادور بهذا الفن ، رغم أن ألفاظهم وحياتهم توحى بالكثير من الإسبان .

ويعتقد ( J.B. trend ) أنهم استخدموا الكثير من إحساسهم بالصيغ من الأندلس ، حتى اسمهم يذكرنا بالطراب (المغنى) العربى ، وهى بلا شك ملحوظة تستحق منا الاهتمام .

ومن الأمور التى شغلت الأذهان لمدة طويلة ، إمكانية أن يكون الإسبان قد نقلوا أيضًا عن العرب موسيقاهم ، عند نقلهم للقصيدة والإيقاع ، كما فعلوا بالنسبة للأغانى الشعبية الخاصة بأعياد الميلاد ، ويمكن سهولة فهم هذا الكلام ، إذا علمنا أن حركة ضرب المضراب على العود أو الطنبور الإسلامى غالبًا هى التى توضح شخصية الإيقاع المميز للأغنية . ولهذا أمر ( Arcipreste de Hita ) فى القرن الرابع عشر ، على ملازمة بعض الآلات لأنواع معينة من الأغانى ، وأشار أن الآت الفيهيولا ( العود الأسبانى ) والسينفونى ومثيلاتهم غريبة على الموسيقى العربية ، ومثال على ذلك ، أغنية ( Caguil hallaco ) .

٤٧٠
صـ
٢٠٢

وتعتبر الزايدة أو المد فى الغناء أحد الملامح الجوهرية للموسيقى الإسلامية التى أثرت فى إسبانيا وما حولها من دول، وقد شبهها (J.B. rrend) بالأرابيسك فى فن (موديار) . وفى واقع الأمر أن (تريند) يرى أن الإسهام المغربى فى الموسيقى الإسبانية على غرار أسلوب (موديار) ، أى أنه أسلوب أداء أكثر منه صيغة من صيغ البناء الموسيقى ، وهو الرأى الذى أيده الكثيرون .

وتوجد فى الوقت ذاته أسباب قوية تؤكد على مديونية أوروبا الغربية بعض الشىء للنظريين والمتخصصين المسلمين فى مجال الإيقاع ، وهذا ما أكده (چوليان ريبيرا) الإسبانى ، المدافع عن التأثير الإسلامى ، ورغم أن ريبيرا قد بنى رأيه على مقدمات خاطئة ، إلا إنه قام بجمع عدد كبير من الأدلة الأدبية على التأثير الإسلامى ككل ، قد كان مقنعًا بحق ، إلا أن استشهاده بمصادر موسيقية ، مثل تسبحة السيدة العذراء ( Cantigas ) كان أقل إقناعًا ، فمن الممكن أن يكون الزجل العربى المصدر الأصلى

للفيرلاى ( شكل قديم للقصيدة الفرنسية ) والبالاد ( وربما الروندو أيضاً ) ، وقد تكون متواجدة بموسيقى Cantigas إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون الموسيقى أيضاً من المصدر العربى نفسه .

وقد قيل فى مواجهة رأى ريبيرا إنه لا توجد وثيقة موسيقية عربية مؤكده ، وربما يكون هذا الرأى مقبولاً ، حيث لم تظهر مثل هذه الوثائق قبل منتصف القرن الثالث عشر الميلادى ، كما أوضحت ( فى ٤٥٣ ) ، حيث أن موضوع الجدل غير حاسم ، والشىء الحقيقى الذى يؤخذ على ريبيرا ، هو نقله الخاطىء للإيقاعات العربية القديمة ، الشىء الذى أضعف كثيراً من رؤيته لموسيقى الكانتجاس وموسيقى التروبادور .

وبعيداً عن ريبيرا ، فقد ظهرت فى عام ( ١٩٢٥ م ) أدلة أخرى محددة تفترض وجود تأثير إسلامى على القياسيين الأوروبيين فى العصور الوسطى ، وهى وجود إشارة إلى قيم زمنية جديدة . فى رسالة لاتينية وتسمى ( بدون عنوان - الجزء الرابع - أواخر القرن الثالث عشر ) لنغمات تحمل أسماء عربية ، مثل ( المهم ) و ( المعرفة ) ، ومن هذه الأدلة أيضاً أن ( جوهانسى دى موريس ( بعد عام ١٣٢٥ م ) ، وصف علامة مدونة أخرى تسمى ( الانطراد ) ، ويبدو واضحاً أنها من أصل عربى أيضاً . /

٤٧١
صـ
٢٠٣

وبعد هاتين العلامتين (المهم) و(المعرفة) ضمن المتواليات التى اهتم بها جوستاف رايس فى ألحان (Leonin of Paris) وهى نفس الـ (optimus orga- nistas) التى أثنى عليها مؤلف ( بدون عنوان - الجزء الرابع ) .

ومن المحتمل أيضاً أن يكون المصطلح الموسيقى ( ochetus ) مشتق من كلمة الإيقاعات العربية ، مثلما جاء فى الترجمة اللاتينية لقانون ابن سينا فى كلمة ( hash ) وهى فى الواقع كلمة ( عشق ) العربية ، ويعتبر الإيقاع الإسلامى أحد ملامح الفن الشرقى ، التام الحداقة بالنسبة للأوروبيين ، وفيه نستمع فى اندهاش إلى مغن يستخدم إيقاعاً ، بينما يصاحبه عازف يؤدى إيقاعاً آخر .

وحتى الآن لم يستطع أحد من علماء الموسيقى فهم هذه الأشارات للتأثير الإسلامى سوى اثنين فى عام (١٩٢٥ م) . وبالطبع فإنه من المحتمل أن تكون تلك الكلمات العربية قد تسللت عن طريق بعض النساخ الموزاراب .

فلماذا يضطر أحد إلى استخدام كلمات عربية ، إذا كان هناك ما يقابلها باللاتينية ؟

وبالتأكيد فإن مؤلف ( بدون عنوان ج ( ٤ ) ، كان مطلعًا على الإسبانية ومخطوطات ( Pamplona ) فى علم الموسيقى .

وإذا كان هناك كثير من الأشياء الغامضة فى موضوع التأثير الإسلامى ، فهناك قليل من الأشياء الواضحة ، فعلى سبيل المثال ، نستطيع القول بصدق إن المفهوم القديم القائل بمديونية الغرب للعرب فيما يختص بالمقاطع الصولفائية شىء بعيد الاحتمال تمامًا ، وذلك رغم أن مصدرها الأكثر قبولاً مشكوك فيه تمامًا .

وتعتبر مقولة جوليان ريبيرا التى أسهب فى ذكرها ، بأن للمسلمين مارسوا الهارمونى بالمعنى الذى نفهمه خاطئه تمامًا .

أما الشىء الحقيقى ، فهو أنهم أباحوا استخدام نغمات معًا وأطلقوا عليها (التركيب) ، أى الأداء المتزامن للأبعاد الرابعة والخامسة أو الأوكتاف مع نغمات أخرى ، ولكن هذا كان تزيينيًا ( زائد ) غير دائم للحن .

**ولما كان المسلمون قد مارسوا التركيبات، فهذا يطرح السؤال: كيف لم يقدم المسلمين على تطوير الهارمونى؟**

والإجابة أن المسلمون فى القرون الوسطى عرفوا أساسيات الهارمونى بالمفهوم الإغريقى أفضل من الأوروبيين ، ولكنهم درسوا قوانينه أفقيًا ،

واستمروا على هذا الوضع . بينما درس الأوروبيون الهارمونى الرأسى منذ القرن العاشر . وقد حقق المسلمون تقدماً فى الهارمونى الأفقى ، بالقدر الذى حققه الغرب الأوروبى فى تطوير الهارمونى الرأسى ، بينما نجدهم قد سبقوا الأوروبيين فى الإيقاعات الكثيرة اللا نهائية ، التى أطلق عليها اسم (نبضات الآله ) . /

٤٧٢
صـ
٢٠٤

ومن ناحية أخرى تقدمت بعض الشعوب الإسلامية إلى ما هو أبعد من استخدام الرابعة والخامسة والأوكتاف المتزامنين كتنميق عرضى فقط ، كما أوضحت فى موضع آخر .

وقد قدم كل من Uspensky Belaier فى كتاب موسيقى التركمان ( موسكو ١٩٢٨ م ) . نماذج لا تحصى للموسيقى القياسية ( العادية ) للشعوب التركمانية ، مما كشف عن الاستخدام الواسع للرابعة والخامسة المتتالية بنفس طريقة الأورجانوم فى أوروبا القروسطية .

وعند تناول Belaiev للموسيقى الشعبية فى چورچيا ، وجدت نفس التقنية الفنية، مما جعلنا نعتقد أنها سبقت ظهور الأورجانوم فى أوروبا حيث قال: إن أوروبا لم تبتكره، ولكن اكتسبته من مكان آخر كشكل جاهز. وقد سبق أن ألمحت فقط لإمكانية أن يكون التركيب الأولى عند المسلمين هو الأصل فى ظهور الأورجانوم الأوروبى، بينما أعتبره (Belaiev) حقيقة مؤكده.

وقد أجرى (لورانس بيكن) دراسة مقارنة فى ريف تركيا حيث وجد ملامح مشابهة للتى وجدها كل من Uspeneky و Belaiev فى تركستان . ويقول بيكن إن وجود هذه الملامح فى آسيا الصغرى يشير إلى إمكانية استخدام الرابعات والخامسات المتوازية بجانب الهارمونى المتطور بشكل أو بآخر هوموفونياً ، وهو المبدأ السائد فى معظم البلاد الإسلامية. وقد حذا بيكن حذو ( Belaiev) فى تفضيل الأصل المحلى لهذه البوليفونية (تعدد الأصوات) المبكرة ، أى (الأورجانوم) ، ورأى أنه من غير الممكن أن نستثنى

إمكانية أن تعزف عيدان الحيثيين ( الألفية الأولى قبل الميلاد ) بالطريقة البوليفونية ، ما دامت العيدان ذات الرقاب الطويلة ، أى الطنبور فى تلك المنطقة بهذا القدم .

وتبقى حقيقة عدم وجود دليل وثائقى على وجود الأورجانوم بين أى من الشعوب المسلمة قبل الأزمنة الحديثة نسبياً ، وأنهم لم يعرفوا استخدام الرابعات والخامسات والأوكتافات المتزامنة قبل القرن التاسع بعد الميلاد ، وبطريقة عرضية فقط كتنميق .

وفيما يتعلق بموضوع التأثير المغربى فى إسبانيا ، نجد أن الإسبان أنفسهم لم يتفقوا كلية ، فبينما يعترف بعض المؤلفين به ، أمثال Menendes y Pelayo و Miljana y Gordun بفكرة بعض الموسيقيين وبالأخص بدريل و فالا ، فبدريل يؤكد أن الموسيقى الأسبانية لم تتأثر بالعرب / رغم أنه يظهر ثقة أقل فى صفحة أخرى ، حيث يقول إن الموسيقى الإسبانية لا تدين بشيء جوهرى للعرب أو المغاربة وهى المقولة التى تفتقر إلى الإقناع ما لم نعرف ما الذى يعتبره جوهرياً .

٤٧٣
ص
٢٠٥

وقد أرجع ( بدريل ) الطابع الشرقى فى الموسيقى الإسبانية إلى الفترة البيزنطية ، ولكنه لم يقدم لنا دليلاً وثائقياً كالذى يطالب به دائماً أولئك الذين يدعون بوجود التأثير المغربى .

وعلى الرغم من أن (فالا) يعترف بالوجود الشرقى فى الموسيقى الإسبانية الشعبية ، إلا أنه ينسب بعضاً منه إلى الغجر بسبب مصطلح (فلامنكو) الذى لم يتعد ظهوره قرناً من الزمان، مثل مصطلح (Canto jondo) نوع من الغناء الغجرى .

وقد تناول ( Trend ) بإسهاب أراء ( فالا ) عن تأثير الغجر ، وذلك فى كتابه ( مانويل دى فالا والموسيقى الإسبانية ) نيويورك ( ١٩٢٩ م ) .

## ويحضرنا سؤال . عما إذا كانت هناك موسيقى للغجر ؟

فموسيقى الغجر مثل ديانتهم تتحدد بدرجة كبيرة بناء على ثقافة ومعتقدات الأرض التى يعيشون عليها ، وإذا كانت هناك موسيقى للغجر ، فكيف لم تؤثر فى موسيقى بولندا وإيطاليا التى توجد بها جماعات كبيرة من الغجر ؟

كما أنه لا يعتد بعدم وجود ارتباط بين أغانى الـ ( Flamenco ) و ( Canto Jondo ) و ( Siguiriya gitana ) (كلها من أغانى الغجر) بالسمات المغربية أو العربية فى محيط اللحن أو التحرك الإيقاعى ، حيث أن هذه السمات تتحدد بناء على شخصية الإخراج وتظهر فى أسلوب الأداء ، كما أوضح ( Trend ) بالفعل ، وعلينا أن نسلم بأن حتمية الأصل فى براعة الفلامنكو ، ترجع إلى سيطرة المغاربة على شبه جزيرة أيبيريا ، كما قال ( Raoul Laparra ) .

وخلال العقدين الماضيين حدث تغيير ملحوظ فى الآراء حول موضوع التأثير العربى والمغربى ، بالرغم من أنه انصب فى الأساس على النواحى الأدبية أكثر من الموسيقية ، وقد ظل القليل منهم على عنادهم ، فبينما تعتقد (إيزابيل بوب) أن ألحان موسيقى تسبحة السيدة العذراء - (كانتيجاس) ، توضح التأثير المشترك بين الكنيسة والأغنية الشعبية بنوعيها الأوروبى والشرقى ، يتبنى Higini Angles وجهه نظراً معارضة ، فيقول إنه لم يجد أدنى تأثير عربى فى ألحان موسيقى الكانتيجاس البالغ عددها (٤٢٣) لحن.

| ٤٧٤ |
|---|
| ص |
| ٢٠٦ |

وعلى الجانب الآخر ، نرى Jeanroy يذكر فى عام ( ١٨٩٩ م ) ، أن التأثير العربى فرص خرافى ، ثم يضطر للاعتراف عام ( ١٩٣٤ م ) إنه لم يعد / ممكناً رفض ذلك الفرض رفضاً تاماً ، وقد أجبرت أبحاث الجيل الجديد من الباحثين - الذين تخصص معظمهم فى أدب اللغات الرومانسية

وبالأخص العربية ، أجبرت Jeanroy على هذا الاعتراف ، وقد وضعت الأعمال العديدة لـ Alois R.Nyki مع صياغة موضوع التاثير على أساس صلب ووجد أولئك الذين سخروا من ريبيرا مستعربين إسبان ممن هم فى منزلة ( A.Gonzaloz Palencia ) و ( E. Garcia Gomez ) يساندون ريبيرا بعد ذلك فى بعض من أرائه ، وازداد معدل القبول لموضوع التاثير بعد ظهور كتاب ( R. Menendez ) – الشعر العربى والشعر الأوروبى – عام ( ١٩٣٨ – ١٩٤١ م ) وأعمال تالية . تم تبع ذلك أبحاث كل من Gastave Cohen و Nyki و Henri Peres عن التروبادور ، بينما ألقت إسهامات كل من ( Samuel stern و ( Damaso Alonso ) و ( Leo spitzer ) عن الأغنية الموزارابية سواء العربية أو العبرية مزيداً من الضوء على الموضوع .

وقد أثار ( Stern ) موضوع الخارجة العربية – أى الكودا أو التذييل للمقطوعة الشعرية – فى الشعر الشرقى والرومانسى ، وهو الموضوع الذى أكده ( E. Garcia Gomez ) ، ولا تزال الخارجة العربية موجودة كسمة موسيقية فى الخروج المغربى .

ويعتبر اكتشاف ليفى البروفانسى (عام ١٩٥٤ م ) واحداً من أهم الاكتشافات تشويقاً ، حيث أوضح بأكثر الطرق إيجابية أن الأغنية الخامسة فى كتاب ( Jeanroy ) – ( أغانى جوييوم التسعة ) لم تدون خطأ فقط ، وإنما تضمنت فى خاتمتها أربعة أسطر ذات ملامح عربية واضحة . /

| ٤٧٥ |
| --- |
| ص |
| ٢٠٧ |

ومن هنا يتضح أن أقدم التروبادور الفرنسيين لم يتصلوا فقط بالثقافة الشرقية أثناء الحملات الصليبية ، وإنما بالحضارة الأندلسية الأكثر قوة .

ويكشف مقال بعنوان ( حول إمكانية التأثير العربى على التروبادور البروفانسيين – ( الفرنسيين ) الأوائل ) ، كتبه ( A.J. Denomy ) عن مدى تأثير التروبادور بالجنوب .

وللاطلاع على آخر الآراء التى كتبت حول موضوع التأثير العربى ، انظر ...

(Pierre le Gentils le verelai et la villancico :

Le probleme des origins arabes - 1954 – ١٩٥٤ باريس)

- Ettore Li Giotti's La 'Tesa araba sulle ' Origini della lirica romanza

(باليرمو ١٩٥٥ )

أما فيما يتعلق بالنماذج الفعلية للموسيقى العربية أو المغربية فى العصور الوسطى ، فقد تم الكشف عن القليل منها ، حيث قمت عام (١٩٢٩م) بلفت الأنظار للنماذج الموجودة منها ، رغم أن إيزابيل بوب الكاتبة المستحدثة لا زالت تعتقد أنه لا توجد آية نماذج معروف بقائها .

ورغم هذا ، قام Clipton J. Furness عام ( ١٩٢٩ م ) بمحاولة مشكوك فى أمرها لتحديد هوية مقطوعة موسيقية تعود للقرن الثالث عشر ، اعتبرها Bourdillon أغنية عربية أو مغربية .

وكان عنوان المقال الذى كتبه ( Furness ) – (التفسير والأصل المحتمل للتدوين الموسيقى فى مخوط – أوكسان ونيكو لت) .

وانتهى ( Furness ) بعد سماعه للموسيقى التونسية التى يؤدى فيها ممثل وصبى أشعار على لسان الحيوان ، إلى عدم اختلافه عن أسلوب الآداء المستخدم فى ريسيتال ( أوكسان ونيكو لت ) ، وقد بنى كلامه على ذوى الأربع التى وصفها كل من Bourdillon وGaston Paris و Walter Pater وأنتهى ( Furness ) إلى مطابقة السلم الموسيقى المستخدم فى القرن الثالث عشر بمقام الجهاركاه الجزائرى الذى وجده فى ترجمتى لكتاب سلفادور دانيل (موسيقى العرب – ١٨٦٣ م) .

ويذكر سلفادور أن مقام الجهاركاه الجزائرى يماثل المقام (الأيولى) ولكن النموذج الذى ساقه من أغنية بنى العباس والمدون فى الكتاب الوارد ، يشير إلى أنه المقام ( الميكسوليدى ) الذى يناظر مقام مطلق فى مجرى البنصر . المستخدم فى بغداد وقرطبة فى الماضى .

٤٧٥
صـــ
٢٠٧

ولسوء الحظ / فإن اسم جهاركاه باعتباره مقاماً ، لم يكن معروفاً فى المغرب قبل بداية القرن السادس عشر ، رغم أنه كان مستخدماً فى الشرق الأدنى منذ القرن الخامس عشر ، ولا يوجد مقام باسم الجهاركاه فى تونس وإن كان يطابق عملياً فى مصر المقام الكبير . ومن الواضح أنه لا يوجد ما هو شرقياً بالذات فى هذا المقام ، وإن كانت ألحان موسيقى (أوكسان دنيكولت) ربما تحمل الطابع الشرقى ، ويبدو غريباً حدوث ما يؤكد هذا الكلام فى العام نفسه ، وإن كان تأكيداً (جزئياً) ، وذلك حين شرح (Dolmestsch) فى رحلة حج موسيقى إلى مراكش ، حيث تردد على تجمعات موسيقية محلية ، وحين طلب منه فى إحدى المناسبات عزف مقطوعة على العود من بلده ، عزف من بين عزفه هو وابنه ( كارل ) موسيقى (أوكسان ونيكولت) ، حينئذ صاح عازف العود المغربى العجوز والكفيف ، الذى كان يقود العازفين المغاربة فرحاً ، أنا أعرف هذا اللحن ، ولكننا نزخرفه بهذه الطريقة ، ثم أدى العازف المغربى اللحن بالطريقة المغربية ، والتى نطلق عليها تقاسيم على الوحدة ، وهو كما لحنته مسز Mabel Dolmetsh على الرغم أنها لم تعتقد أن التقاسيم هى الطريقة المفضلة عن الشعوب العربية لقرون ، وذلك قبل أن يصدر Simpson كتابه Division Violist (عام ١٦٥٩ م ) ، كما أن التقاسيم لا تزال أكثر الأعمال الآلية تفضيلاً فى الشرق الأدنى .

والأهم من هذا هو اكتشاف المستعرب العظيم Louis Massignon عام (١٩٤٩ م) لمجموعة مدونة من الموسيقى العربية ، أخبرتنا عنها (إيزابيل

بوب) ، وتوجد فى مخطوطين للشاعر الأندلسى الششتارى (ت ١٢٦٩ م )
أحدهما بحلب والثانى بالقاهرة ، ومع ذلك فقد ظهر أن هذين المخطوطين ،
وهما على درجة من الحداثة ، عرضاً لبعض الأغانى المزودة بأسماء المقامات ،
أى الثلاجين ( الأصابع أو النماذج ) والضروب (الإيقاعات) التى بنيت عليها
الأغانى ، ومن هذه المقامات بعض الأسماء القديمة ، كمقام العراق
والحجاز والحسينى والعشاق ، وبعضها الآخر لم يكن مشهوراً فى أيام
الششتارى كالدوكاه والسيطاه والجهاركاه .

٤٧٧
صـ
٢٠٩

وقد علمنا من ابن عباد النافزى (ت ١٣٩٠ م ) ، أن هذه الموسيقى قد
وضعت لهذه القصائد ، ولما كانت كل المقامات المذكورة أعلاه / أصبحت
نماذج لحنية منذ ذلك الوقت ، فيمكننا أن نشكل فكرة عن محيط الألحان فى
موشحات الششتارى ، كما حدث بالنسبة لموسيقى الكنيسة المسيحية الأولى
المدونة بطريقة النويما .

وأياً كانت ثقتنا أو شكوكنا فى مدى التأثير الإسلامى على الثقافة
الأوروبية ، يجب أن نتذكر أن المسلمين والإسبان الموزاراب فى القرون
الأولى ولمدة ( ٧٠٠ سنة ) على الأقل ، قد أضاءوا وحدهم نور المعرفة
والحضارة قبل العالم الغربى ، وهذا النور هو الذى أضاء الطريق للتقدم
الذى أحرزه الأوروبيين فى الموسيقى .

١١٢٤
ص
٢١٥

# الفصل السابع والخمسين

## الموسيقى

**«السماع لقوم كالغذاء ، ولقوم كالدواء، ولقوم كالمروحة»**

ألف ليلة وليلة

**تقدم السطور السابقة لسلوك الشعوب الإسلامية**
**إزاء فن الموسيقى وممارسته ، وهو سلوك مخالف**
**لما تنتهجه الشعوب الأخرى ، مثل اليونان والرومان.**

الموسيقى حقًا كالغذاء ، فهى التى تحييك عندما يعجز غيرها ، وربما تبحث فى الأدب اليونانى عن موقف مماثل ، لكن هيهات .

فالموسيقى بمعناها الروحى كانت غريبة على الفلسفة اليونانية، وقد تعرض أرسطوكسينس للموسيقى، لكنه تناولها بشكل علمى بحت ، وليس فلسفى على الإطلاق .

ولا يجوز بأى حال من الأحوال أن ننكر على أتباع المدرسة الفيثاغورية دورهم فى إضفاء المفهوم الإسلامى الروحى على الموسيقى، غير أن هذا الدور يرجع إلى التاريخ اليونانى السحيق ، ونحصل على ما يمثل التقييم اليونانى الحق لهذا الفن من أثناسيوس النيوقراطى (من ٢٠٠م )، والذى تمثل مقولاته التسلية فحسب.

(١)

## التعريف بالموسيقى

" الموسيقى هى مراد السمع ومرتع النفس وربيع القلب ومجال الهوى ومسلاة الكئيب وأنس الوحيد وزاد الراكب ، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب وأخذه لمجامع النفس "

| ١١٢٥ |
|---|
| صـــ |
| ٢١٦ |

العقد الفريد لابن عبد ربه

يدرك قارئ سطور المقدمة البون الشاسع بين رؤية الشعوب الإسلامية ورؤية اليونان والرومان للموسيقى. ونعنى بالموسيقى هذا الفن الذى أيقنت العقول الراجحة فى الإسلام أنه يرتقى بالفكر ، ومن ثم يشحذ العقل ، ولذلك فهو يفهم ويحس .

وأفضل مثال لهذا الإدراك نجده فى مقولات ( إخوان الصفا) فى البصرة (فى القرن الرابع الهجرى - العاشر الميلادى) ، حيث قالوا عن الموسيقى: " إنها فن جمع بين الروح والمادة ".

ولهؤلاء الفلاسفة المتسامين - الذين يؤمنون بقيمة السمو وإعمال العقل لإدراك الأمور أكثر من التجربة، فنجد كل الفنون لها أشكال مادية عدا الموسيقى ، فهى بطبيعتها شىء روحى .

وقد أثنى إخوان الصفا على هذا النوع من الموسيقى الذى " يرق له الفؤاد ، وتدمع له العين ، ويبعث فينا الندم على ما اقترفنا فى ماضينا ".

ونرى أيضا إلى أى مدى عرفوا قيمة الألحان المهدئة التى خففت من حدة المرض والألم ، والنغمات المؤثرة التى أراحت القلوب العليلة ، وهونت من أسى المصاب فى أوقات المحن ، وإن كان الأكثر تأثيراً هو إدراكهم

للأغانى التى خففت من مشقة العمل المضنى، وكذلك مزجت بين المرح والسرور والسعادة فى مناسبات الأفراح والولائم ، فنجد أن التاريخ الإسلامى حمل لنا نهراً متدفقًا من أدب المديح فى الموسيقى ، وتغنى الشعراء بأعذب كلمات التملق.

وفى المقابل نجد أن هناك عدداً من الفقهاء الورعين الأتقياء ، الذين رأوا فى الموسيقى لهو يحث على الأفعال المحرمة أو المكروهة .

ومن بين من ندد بهذا الفن الروحانى، بعض من أتقى علماء المسلمين، فمن كتاب (ذم الملاهى) – لابن أبى الدنيا (ت ٢٨١ هـ الموافق ٨٩٤ م) إلى كتاب (كف الرعاع) – شهاب الدين الهيثمى، (ت ٩٢٧ هـ الموافق ١٥٦٥ م) لا يلوم أحد معارضى الموسيقى الذين أدرجوها بين المحرمات. ونجد أنه حتى فى أوروبا المسيحية، قد ربطت بين الخمر والنساء والغناء وبين الملاهى والمتع.

ولهذا لا نجد سببًا منطقيا يستند له موقف المتشددين من معارضى سماع الموسيقى . ونقول أنه لا يجوز إن يأخذ الخطاط بذنب المزور، ولا أن يأخذ المحاسب بذنب المختلس . وليس من المنطق فى شىء أن نحرم الطيبات من الطعام لعلاقتها بالخمور أو النساء، كما لا يجوز أن نلقى باللوم على الموسيقى للسبب ذاته ، فالموسيقى فى حد ذاتها ليست خيرة أو شريرة/، على الرغم من قدرتها على مصاحبة الخير والشر سواء بسواء ، ورغم أنها لا يمكن أن تصنف أو تخضع لحالة بعينها .

| ١١٢٦ |
| --- |
| صـ |
| ٢١٧ |

وعلى الرغم من كل البحث والاستقصاء، فما زلنا نجهل النواحى الداخلية للعاطفة. فقد أنكر الفارابى (ت ٣٣٩هـ الموافق ٩٥٠ م )على الموسيقى أنها تستلهم العاطفة أو الحالة الوجدانية ، وذهب إلى أن الموسيقى بالنسبة للعازف أو المستمع هى ذاتها إلهام من العاطفة أو الحالة الروحية. ومن بين من تمسكوا بالموقف ذاته ابن زيلة (ت ٤٤٠ هـ الموافق ١٠٤٨ م) فقد قال" إذا زين الصوت بالتأليف المتفق المتناسب، كان أهز لنفس

الإنسـان، ابتـداءً من ثقل إلى حـدة على ترتيب مـخـصـوص وتأليف مـعلوم، وابتـداء من حـدة إلى ثقل على هذه الصـورة التى تناسب حـركـاته نفس الإنسـان، من حال إلى حـال ، بأن تتخيل عند نغمة نغمة حالة حالة ، فتكون بعض التـأليفات مما ينقلها من ضـعف إلى قوة، وبعضـها ينقلها من قوة إلى ضـعف . وكذلك فى سائر الأحوال."

أمـا فـخـر الدين الرازى (ت٦٠٦هـ الموافق ١٢٠٩ م )، فـيـعـرض رأياً أكثر حداثة إليك عزيزى القارئ ، وهذا خلاصـة ما يود عرضه" فالأصـوات تصـدر فى الغاية بسبب الأسى أو الألم أو المرح ، وتختلف تلك الأصـوات فى حدتـها أو ثقلها تبعـًا لسبب صـدورها ، وطبقًـا للارتبـاط ، تكون الأصـوات مرتبطة بالحـالة الذهنية التى عملت على حدوثها، وبناء عليه فعندما تتجدد هذه الأصـوات، فـهى تسـتدعى الحـالة الذهنيـة التى ارتبطت بها ، والتى قد تكون الأسـى أو الألم أو المرح" .

أمـا ابن زيلة ، فـهـو يعـرض لنقطة جـديرة بـالذكـر، من وجـهـة النظر الإسـلاميـة البـحتـة ، وهـى أن " الصـوت يحدث تأثيراً فى النفس من وجـهتين أحداهما لتأليفه والثانى لكونه محاكيًا لها".

ويقـسم الـهـجـويرى ، وهو مـتـصـوف فـارسـى من القـرن (الخـامس الهجرى /الحـادى عشر الميلادى )، مستمـعى الموسيقى إلى فئتين ، الأولى تسمع الصـوت المادى المسموع ، والثانية، تستمع إلى المعنـى الروحى. ويقول هذا المتـصـوف الولـهان : ؤن أولئك الذين يسـتمـعـون إلى المعنـى الروحى لن يستمعوا إلى مجرد نغمات أو مقامات أو إيقاعات ، بل يسمعون الموسيقى ذاتهـا، مؤكـداً على أن هذا الاسـتـمـاع ينحصـر فى الإنصـات إلى كل شىء مثلما هو فى الجودة والحالة .

ويقـودنا هذا المذهب إلى لب التـعـاليـم الصـوفـيـة ، والتى يؤدى فـيـهـا سـمـاع الموسـيـقى تحت هذه الحـالة الروحـيـة إلى الوصـول إلى النشـوة مما يؤدى بدوره إلى كشف الحجب.

| ١١٢٧ |
| --- |
| صـ |
| ٢١٨ |

ويقترح شوبنهاور أن العالم ذاته ليس أكثر من موسيقى تحققت أليس هذا ما علمه ( أخوان الصفا ) منذ ألف عام مضت ؟ .

وعلى كثـرة آراء المفكرين المسلمين ، إلا أن الغزالى (ت ٥٠٥ هـ، الموافق ١١١١ م)، هو أكثرهم إمعانًا فى الأمر ، وأكثرهم امتلاكًا لوسائل الإقناع ، وقد توصل إلى نتيجة جد عميقة ، صاغها بعبارات نافذة : "القلوب والأفكار الداخلية هى خزائن الأسرار وكنوز الأحجار الكريمة ، وبداخل هذه الخزائن نجد حلى تحتوى على الحديد والصلب ، وما من وسيلة لاستخراج هذه الأسرار سوى آتون سماع الموسيقى .لأن الوصول إلى القلوب له مدخل واحد فقط هو الأذن . ويقينًا فإن سماع الموسيقى هو محك حقيقى ، فبمجرد وصول روح الموسيقى إلى القلب ، فإنها تخرج ما غلب عليه .

وقد غلب هذا الفكر أيضا على أبى سليمان الرانى (ت ٢٠٥ هـ الموافق ٨٢٠ م ) ، والذى جزم : بأن الموسيقى والغناء لا يحدثان فى القلب ما غاب عنه .

وكما تكشف الأسطر الافتتاحية التى اقتبسناها من كتاب (ألف ليلة وليلة )، فإن الموسيقى أعظم من مجرد مصاحب للأمور المحرمة أو المكروهة، وعلى من يعارضوا الموسيقى على أساس تعاليم القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، أن يعلموا أن الرد عليهم ممكن وموجود فى المصادر الدينية نفسها ذات الشأن العظيم .

أما عن ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ الموافق ١٤٦٠ م)، وهو من أعظم من أرخ للفلسفة فى تاريخ الإسلام ، فنجد أنه لم يتعرض لمسألة سماع الموسيقى من الناحية الفقهية ، ولا ندرى سببا لهذا الترك الصريح ، ولكن الحقيقة أنه خصص أحد فصول كتابه (مقدمة ابن خلدون) للموسيقى ، وهو دليل كاف على سلوكه الذى كان لرجل يحكم العقل ، فهو يرى أن الإنسان كائن اجتماعى خير بالفطرة ، وبناء عليه ، فعلى الإنسان أن يسعى لإشباع

رغبات طبيعية فى أوقات فراغه مثل الحاجة إلى الاسترخاء ، والرغبة لاكتساب المعارف ، ورغبة سماع الموسيقى العذبة ، كل هذه التطلعات مقبولة دون شك ، وبما أن الفرد بإمكانه التمييز بين الخير والشر فى رغباته ، فبإمكانه عن طريق الخبرة أن يجعل هذه الرغبات مفيدة دوماً من الناحيتين الاجتماعية والروحية ، شريطة أن تكون النية من هذه الرغبات نية طيبة ، ولو توافر هذا الشرط ، فإن الرغبات تكون مشروعة .

هذا وقد دافع الصوفية والدراويش عن استخدامهم للموسيقى فى طقوسهم بالأدلة التى لا تقبل التشكيك من معارضيهم، ولعل الحجة النافذة جاء بها مجد الدين الطوسى (ت ٥٢٠هـ الموافق ١١٢٦ م) وهو أخو وأحد تلاميذ الشيخ الغزالى حين قال :" إن قال أحد إن سماع الموسيقى حرام ، فقد ادعى بما لم ينزل فيه نص، حيث لم ينزل الله نصًا فى كتابه العزيز يحرم سماع الموسيقى والرقص / ، ولا جاء ذلك فى الأحاديث النبوية ، ولا ورد عن صحابة رسول الله (صلعم) . ومن يفعل ذلك فقد ادعى على الله كذباً، ومن يدعى على الله كذباً فهو كافر بإجماع الفقهاء".

١١٢٨
صـ
٢١٩

وتتعلق مادة هذا الكتاب فى الأصل بالمنهج العلمانى على الرغم من أنها قد تتضمن ما هو دينى دون قصد ما ، ليس فقط فيما يتعلق بالموسيقى ولكن بتدريسها وممارستها ،كل هذا يمكن إثبات أنه معقول ، حيث أنه يوفر الممارسة الصحيحة للجسد، والعقل، والعاطفة ، وقد قيل أن المرء يموت من الأسى كما تموت النباتات من الظلمة ، وأى شىء يلبى هذه الحاجة مثل الموسيقى؟ ففيها تجديد لطاقة الجسد ، وإنعاش للعقل وترويح عن النفس ، أو بالأحرى تجديد للطاقات المبددة ، وتهدئة للمشاعر المضطربة ، وإيقاد للأحاسيس السامية والإلهامية.

والكل يعلم – وبالأخص المسلمون ، القوة المعجزة للصوت الرخيم ، خاصة عند تلاوة القرآن ورفع الآذان ، فهو يمنح انطباعًا موسيقيًا ، لا يشنف الآذان فحسب ، بل يشجى النفس أيضًا ، لأن هذا الشدو يتناغم مع الرسالة الإلهية .

ولماذا لا تفعل الموسيقى الدنيوية الشىء ذاته بما أنه على ما يبدو هناك تحالف طبيعى بين الموسيقى وجمال الروح . إن ملكات الفرد والحس المرهف كى يكتسبها الشخص الموسيقى ، ليسا نعمة على المرء فقط ، بل هى مجد لله عز وجل ، ونعمة على من نالهما ، فهما ضروريان للسلامة الاجتماعية والروحية للفرد، تماماً مثل الشمس والمطر بالنسبة للنباتات على كوكب الأرض .

" ابعد عن الشر وغنى "

قول سورى مأثور

## (٢)

## عشاق الموسيقى

"أحب من يرعى الشعر ليهذب نفسه لا للكسب، كما أحب من يمارس الموسيقى للمتعة لا للكسب" ابن مقله (ت ٣٢٨هـ الموافق ٩٤٠م )

لما كان الإسلام قد ظهر بين العرب وترعرع فى الحجاز ، فيجب على الفرد أن يأخذ أمرين بعين الاعتبار ، الأول أنه فى عهد الجاهلية ، كانت الموسيقى تمارس فى شبه الجزيرة العربية ، وكان من يمارسها هم النساء فى المدن والقبائل من القيان ، وكان بجانب هدف الترويح عن سكان المدن والمخيمات أهداف أخرى ، مثل شحذ الهمم فى ساحة القتال، كما علمنا من شعر "الحماسة" . وقد كان غناء القيان مبنى فى الأساس على نوع بسيط من الغناء يسمى (النصب) ، وما هو إلا صيغة متطورة من غناء (الحداء) ، وكان بصحبة الحادى آلة وترية . تسمى الموتر تشبه المعزفة أو القضيب أو المزهر، ثم تطور المزهر ليصبح الغربال، ولهذا السبب أقر النبى (ﷺ) هذه الآلة بعد أن تغلب الإسلام على ظلمة العقول .

١١٢٩
صـ
٢٢٠

وكان أول من عمل بالموسيقى فى التاريخ الإسلامى هو طويس (ت ٨٨ هـ الموافق ٧٠٥ م) ، وقد استخدم الدف المربع ، وكان يطوف به على جمهوره أثناء العزف .

ونتيجة لتزايد الفتوحات الإسلامية فى كل من بلاد الشام وفارس توافدت أعداد غفيرة من الأسرى على مدن الحجاز ، وكان من بين هؤلاء مغنون وعازفون أثرت أنواع موسيقاهم الغريبة فى الحجاز على ألباب وعقول أهل مكة والمدينة ، وكانت النتيجة أن وجد المغنون والعازفون العرب أنفسهم فى مأزق ، فقد كان عليهم إتقان ألوان العزف والغناء الجديدة .

وكان هذا أحد مظاهر التأثر الذى طرأ على نمط الحياة فى الجزيرة حيث أنه عندما نزل الوحى على النبى (ﷺ) ، وازدهرت الرسالة فى كافة أرجاء المعمورة وبلغت الرسالة ، لم يكن فى الإمكان أن تظل قاصرة على شبه الجزيرة العربية ، بل وصلت راية الإسلام إلى سمرقند شرقًا وإلى ضفاف نهر التبت جنوبًا، وإلى سواحل البحر الأسود شمالا ، وإلى سهول جبال البرانس غربًا .

وكلما تصفحنا تاريخ الموسيقى نجد أن المكونات الفنية العديدة قد ساهمت فى صنع الحضارة الإسلامية ، فاستقدمت الحيرة عاصمة دولة اللخميين العربية العديد من مظاهر الحضارة الفارسية بما فيها العود ، وقد كان استخدام أهل مكة لنوع بدائى منه يعرف بـ (المعزف ) ، وكان له وجه من جلد الرق ، ولكن لأن العود الفارسى ( البربط ) كان له وجه خشبى ، أطلق على العود المكى لفظ عود بمعنى خشب .

وقد دوت مدن الحجاز المقدسة بأنغام الموسيقى والغناء ، وتشهد السيرة الغنائية للمطربة عزة الميلاء (ت ٨٨هـ /٧٠٥ م) على هذا الأمر . وكان من بين جمهور مستمعيها أعظم الموسيقيين والشعراء ورجال الأدب والشخصيات البارزة، ومن بينهم عبد الله بن جعفر، ابن عم الرسول (ﷺ)، وحتى حسان بن ثابت أول شاعر يكتب شعر المديح فى الإسلام/ قد تغنى بأغانيها.

١١٣٠
صـ
٢٢١

ومـن بين الموسـيقـيين العظمـاء فى عـهـد الخلفـاء الراشـدين ، نجـد سـائب خـاثر (ت ٨٣ هـ /٦٨٣م)، و حنين الحـيـرى (ت١٠٠ هـ /٧١٨م)، و أحـمـد النصبى (ت٨٢هـ -/ ٧٠١ م ) وهـو أحد أقـارب الشـاعـر أعشى همدان (ت ٨٢ هـ / ٧٠١ م ).

نقل الخلفاء الأمويون عاصمتهم من المدينة إلى دمشق ، حيث اكتظت قصورهم بالمغنين والعازفين ، والاستثناء الوحيد كان فى عهد الخليفة عمر الثانى (ت ١٠١هـ /٧٢٠م)، أما عن الخليفة الوليد (ت ١٢٦هـ/٧٤٤م ) فقد قيل إن ازدهار الموسيقى لم يحدث بين الصفوة وحسب، بل بين العامة أيضًا ، وكانت تلك هى فترة ازدهار الفنانين والعازفين المهرة الذين زينت أسماؤهم صفحات التاريخ الإسلامى ، وخاصة المغنين الأربعة العظام ، وهم: ابن مـحـرز (ت ٩٧ هـ/٧١٥م) وابن سـريـح (ت ١٠٨ هـ /٧٢٦م)، و جرير(ت ١٠٦ هـ / ٧٢٤ م) ، ومعبد (ت ١٢٧ هـ /٧٤٣ م) .

وهذا هو الإسلام الذى لا يعرف العرقيات ، فالمغنون الأربعة ، الأول من أصل فارسى ، والثانى من أصل تركى ، والثالث من أصل بربرى ، والرابع من أصل زنجى ، وبسبب هذا التسامح بين العرقيات، يظهر بوضوح السبب فى جاذبية الموسيقى الوافدة وسحرها على أهل الجزيرة الأصليين .

وعبر التاريخ الإسلامى نجد أن كل المصطلحات الموسيقية كانت عربية، وهو الحال منذ ظهور الرسائل الموسيقية الفارسية الأولى فى القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى ، وعلى الرغم من ذلك فقد اقتبس العرب آلة الجنك الفارسية الشبيهة بآلة الهارب ، والتى سموها الصنج أو الجنك ، كما اقتبسوا التسوية الفارسية لآلة العود ، وأيضا موضع الدساتين على رقبته .

أما عن الخليفة المنصور ، أول الخلفاء العباسيين (ت ١٥٨ هـ ٧٧٥م)، فقد شيد مدينة بغداد وجعلها العاصمة، وسرعان ما انتقلت إليها السيادة ليس فقط على المستوى الرسمى لكونها العاصمة فحسب ، بل على المستوى

الثقافى كذلك، فباتت مركز الثقل فى الدولة الإسلامية ككل، وقد عرف عن العصر العباسى الأول أنه العهد الأغسطسى ( القيصرى ) للأدب العربى ، وحدث ولا حرج عن أكثر من ذلك فى مجال الموسيقى ، ولن نبالغ لو أخذنا الصفحات الذهبية لكتاب الأغانى كمرجع لنا.

أما عن أول منشد عباسى بارز، فهو حكم الوادى(١٨٠ هـ /٧٩٦م)، وهو مغن وعازف تفوق على كل من سبقوه ، وأيضا على نفس الدرجة ، تأتى إنجازات ابن جامع (ت ١٨٩ هـ / ٨٠٤ م ) ، وقد تتلمذ على يد عميد منشدى البلاط يحيى المكى (ت٢١٥ هـ /٨٣٠م ) ، وكان يعد درة موسيقى الحجاز ، ونجد أن كتابه ( كتاب فى الأغانى) كان بمثابة أرشيف للفن القديم.

١١٣١
ص
٢٢٢

وقد أصدر ابنه أحمد (ت ٢٥٠ هـ /٨٦٤ م ) نسخة منقحة تتضمن (٣٠٠٠ أغنية)، ويظل الأكثر عظمة هو إبراهيم الموصلى (ت ١٨٩ هـ /٨٠٤ م ) ، الذى تفوق على كل منافسيه بمواهبه المتعددة ، ويشهد على نجاحه (٩٠٠ لحن) ، وكانت له مدرسة ذائعة الصيت لتدريب القيان على الغناء .

ومن بين المغنين المفضلين فليح ابن أبى العوراء وهو الوحيد الذى ظهر على الخليفة من دون ستار يحجبه . وقد جمع الثلاثة (فليح والموصلى وابن جامع) مجموعة من الأغانى كطلب هارون الرشيد ، عرفت باسم (المائة صوت المختارة) .

وقد تدرب كل من الأمير إبراهيم بن المهدى (ت ٢٢٤ هـ /٨٣٩ م ) ، وأخته الأميرة عليا (ت ٢١٠ هـ /٨٢٥ م) على الموسيقى بناء على طلب الخليفة هارون الرشيد ، الذى حظيت الموسيقى فى بلاطه برعاية سخية ، كانت محط إعجاب العالم كله .

أما عن الأمير إبراهيم ، فقد كان يمتلك صوتًا تبلغ مساحته ثلاثة دواوين موسيقية، وكان يعد أفضل من مارس هذا الفن، وبنهاية هذا العهد، كانت الإسهامات الفارسية والخرسانية فى الموسيقى واضحة المعالم ، وكانت القينات الخرسانيات ذائعات الصيت ، وكن يعزفن على طنبور طويل الرقبة ذى سلم موسيقى غريب ، فى حين أن العود الفارسى ، له سلم موسيقى يخالف السلم الموسيقى العربى ، كما سيرد بتفصيل أكثر فى التقسيم (٣).

وقد راق للأمير إبراهيم وأتباعه الأفكار الواردة على الموسيقى ، وشجعوا على مخالفة الأنماط المعروفة فى كل من المقامات اللحنية والإيقاعية، أى (الأصابع والإيقاع )، وأدت مخالفة التراث إلى انقسام منشدى البلاط إلى فريقين ،الأول مناصر للحداثة بقيادة الأمير إبراهيم ، والثانى متمسك بالأصالة والتراث بقيادة كبير منشدى البلاط إسحاق الموصلى (ت ٢٣٥ هـ / ٨٥٠ م)، وهو أشهر موسيقى العالم الإسلامى ، والذى كان يقف موقف الرافض للمحدثات ، وقد نجح فى إعادة المقامات العربية والسلم الموسيقى العربى إلى سابق عهده من السيادة على الساحة الموسيقية العربية ، وهو ما جاء فى كتابيه ( كتاب النغمات والإيقاعات ) و ( كتاب الأغانى الكبير ) .

وفى أعقاب منتصف القرن الثالث الهجرى - التاسع الميلادى ، بدأ الوهن يضرب الخلافة العباسية ، على الرغم من استمرار الموسيقى والطرب فى البلاط ، حيث شجع الخليفة المتوكل (ت ٢٤٧ هـ /٨٦١ م) هذا الفن ، أما عن ابنه أبو عيسى عبد الله ، فقد ألف ولحن حوالى (٣٠٠ أغنية) .

| ١١٣٢ |
| --- |
| ص |
| ٢٢٣ |

ونجد أن الخليفة المنتصر (ت ٢٤٨ هـ /٨٦٢ م) كان شاعراً وموسيقياً،/ وقد حفظ لنا الأصفهانى أغنيات هذا الخليفة، عندما خصص له فصلاً فى كتابه ، وعن المعتز ، فقد كان أيضاً عاشقًا للموسيقى ، وقد توفى (٢٥٥ هـ / ٢٨٩ م) ، وحفظت لنا أغانيه كذلك ، وقد كان ابنه عبد الله ، نو

موهبة فذه فى الموسيقى ، وألف لنا ( كتاب الجامع فى الغناء ) ، وهـو الأول مـن نوعـه ، رغـم أن الأمـيـر ( إبراهيم ) هو الآخـر قـام بتـأليف (كتـاب الأغانى) .

وعلى الرغم من أنه لم يخـرج من بين منشـدى البـلاط مـواهب مـثل القـدامى ، فقـد أنجبـت البـلاد مواهـب فى الكتابات الموسيقيـة ، مثل ابن طاهر الخـزاعى (ت ٣٠٠ هـ /٩١٣ م) ، الذى ألف كـتـاب ( فى النغم وعلل الأغـــانى ) ، وكــذلك قــريش الجـرابــى (ت ٣٢٦ هـ / ٩٣٦ م ) ومـؤلفـه ( صناعـة الأغـــانى وأخـبــار المغنين ) ، وكـذلك ( جـحظــة الــبرمكى - ت ٣٢٨هـ/ ٩٣٨م) ومؤلفه (كتاب الطنبوريين) ، و (درة العقد الأصفهانى) الذى ألف ( أدب السماع ).

وبالنظر غربًا إلى بلاد الأندلس ، نجد أنهـا شـهـدت نهضـة لا تقل عن مثيلتها فى عاصمة الخلافة شرقًا ، فعقب الفتح العربى لشبه جزيرة أيبيريا (بلاد الأندلـس ) (عـام ٩١ هـ / ٧١٠م ) ، وسيطـرة العــرب عليـها حتى عام ٤٧٩ هـ /١٠٨٦م أى خلال تلك الفترة التى ساد فيها الحكم الأموى ، ازدهرت الموسيقى والفنون بشكل كبيـر ، فزاد الطلب على الجاريات ذوات الصوت العذب وكثرت المدارس التى تدربهن على الغناء ، وظل للقادمات من الشرق سحر خاص ، مثل عازفة العود ذائعة الصيت حفصة التى كانت فى بلاط عبد الرحمن الأول (ت ١٧٢ هـ / ٧٨٨ م ) .

ونجـد أن الحكم الأول (ت ٢٠٦ هـ / ٨٢٢ م) ، كـان شـديد التـبـاهى بعلون وزرقون . وكان كبار منشدى عهده هم عباس بن ناسائى ، ومنصور اليهودى ، وكانت الفرق الموسيقية تعد من مفردات الحياة اليومية .

وفى عام (٢٠٦ هـ /٨٢١م)، وصل المغنى ذو الشهرة الواسعة زرياب إلى قصر عبد الرحمن الثـانى (ت ٢٣٨ هـ / ٨٥٢ م) ، وقد حظى زرياب بتقدير كبير عنده ، حيث تتلمذ على يد كل من إبراهيم وإسحاق الموصلى فى

بغداد ، وكان أحد أهم أسباب نجاحه أنه حفظ عشرة آلاف أغنية عن ظهر قلب ، كما أنه كان نداً .

لبطليموس فى درايته بالموسيقى ، وقد أضاف وتراً خامساً للعود ،(*) وربطه بالنفس فى إطار النظام الكونى ، وكان النظام المتبع فى الأندلس هو النظام نفسه المتبع فى المشرق العربى ؛ وهو السلم الفيثاغورى . وقد استمرت مدرسة زرياب الموسيقية ، حتى بعد رحيله على يد أتباعه ، وكانت مزدهرة / أيام ملوك الطوائف ، ونجد آثارها فى دول شمال إفريقيا خلال القرن (الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى).

١١٢٣
صـ
٢٢٤

ويحمل لنا التاريخ مفاجأة لم تكن فى الحسبان فى عهد عبد الرحمن الثالث (ت ٣٥٠ هـ / ٩٦١ م)، وهى أنه حرم الموسيقى، وكان هذا استرضاء لفقهاء المالكية فى العلانية ، أما سراً فقد شجع ولديه على ممارستها ، بل والانغماس فيها ، وقد تفوق أحدهم فى آلة الطنبور والقيثارة ، أما الآخر واسمه ( أبو الإصبع ) ، فقد ذهب إلى فإنه طالما أذن الله للطير أن يشدو فأنه سوف يحذو حذو الطير .

وعن عهد الخليفة الحكم الثانى (ت ٣٦٦ هـ / ٩٧٦ م)، فقد أصبحت للحفلات الغنائية مناسبات خاصة ، أما عهد الخليفة المهدى (ت ٤٠٠هـ / ١٠٠٩ م) ، فكانت الفرق الموسيقية المؤلفة من عازفة عود ، ومائة عازف مزمار، تسمع فى صالونات البلاط، وقد تألق فى هذه الفترة ابن عبد ربه – ت ٣٢٨ هـ / ٩٤٠ م ) الذى عرض على الأندلس فى كتابه (العقد الفريد) ، بعضاً من عظمة الخلافة العباسية فى بغداد فى مجال الموسيقى ، وقد كان كنزاً للشعر والغناء الأندلسى.

(*) أضاف استخدامه ، حيث كان موجوداً نظرياً منذ زمن الكندى . ( المراجع )

وعما وصل لنا عن الموسيقى الفارسية فى هذه الفترة الأولى من عمر الحضارة الإسلامية فهو معرفة محدودة تكاد تقتصر على ما جاء فى كتاب (مروج الذهب) للمسعودى ، (ت ٣٤٥ هـ /٩٥٦ م ) ، والذى نقل عن ابن خردزابه (ت ٣٠٠هـ /٩١٢م ).

وكما عرضنا ، فإن الموسيقى فى بلاد فارس وشبه الجزيرة العربية قد امتزجا ، وعلمنا أنه قد تم تعليم الموسيقى الفارسية والعربية فى بلدة (الراى) فى عهد إبراهيم الموصلى .

ومن دون شك ، كان فى بغداد كتاب موسيقى مهرة من أصل فارسى ، مثل السرخسى (ت٢٨٦ هـ /٨٩٩ م) ، و عبد الله بن عبد الله بن طاهر (ت ٣٠٠ هـ / ٩١٣ م ) ، و زكريا الرازى (ت ٣١٣ هـ / ٩٢٥ م ) .

وكانت إحدى أشهر مغنيات العصر الطاهرى ( رتيبة النيشابورية )، وكذلك ذائع الصيت ( الردجى ) الذى رعاه الملك السامانى نصر الثانى (ت ٣٣١ هـ /٩٢٤ م ) ، وقد كان الردجى متعدد المواهب ،فقد كان يعزف العود والهارب ، ويغنى ، كما كان يكتب الشعر ، وقد تغنى أغلب شعراء هذا العصر بحب الموسيقى ، أمثال المعمارى الجرجانى ، والدقيقى الطوسى ، وقد انتشرت الموسيقى الفارسية فى كل مكان ، وقد ظهر أيضًا أثر التركمان،/ حيث كان منهم حراس الخليفة فى بغداد ، وسائر الأمصار ، وقد كانوا ذوى أمر مطاع .

١١٣٤
صـ
٢٢٥

وفى مثل هذه الظروف، يمكن أن ندرك سبب تميز الموسيقى التركمانية، خاصة فى الآلات ، فقد كانوا يفضلون آلة الرود الشبيهة بالعود ، وكذلك فضلوا آلة الشهرود (العود المنحنى) ، التى ابتكرها خليص بن الأحوص السمرقندى (حوالى ٣٠٦ هـ / ٩١٨ م ) والتى انتشرت بالفعل فى العراق وسوريا ومصر.

ونجد أن التأثير التركمانى قد امتد فى مصر بسرعة كبيرة جداً ، تحت حكم الطولونيين والإخشيديين ،خلال القرنين ( الثالث والرابع الهجرى / التاسع والعاشر الميلادى ) ، مما أدى إلى استمتاع الجميع بالموسيقى .

وقد امتدح ابن خلكان تلاوة ابن طولون للقرآن بصوت رخيم ، فى حين زين ابنه خمارويه حوائط قصره بصور القينات اللاتى اعتدن الغناء فى القصر ، وشهد هذا الفن رعاية أكبر على يد الخليفة (المسعودى) الذى هيأ مناخًا بهيجا فى قصر على النيل (عام٣٣٠ هـ / ٩٤٠ م ) ، وارتفعت أصوات العزف والغناء من هذا القصر إلى عنان السماء .

وعن كافور (ت ٣٥٧ هـ /٩٦٨ م) فقد كان عاشقًا للموسيقى ، وكان ينفق ببذخ على معلميها .

ويطرح السؤال نفسه ، ماذا كانت الموسيقى فى الإسلام – هل هى الأصوات التى شنفت الآذان من بخارى شرقًا إلى الأندلس غربًا ؟

مما لاشك فيه أن هناك فوارق لغوية أو أفضليات موسيقية محلية داخل هذا الإقليم المترامى الأطراف ، وعلى الرغم من ذلك ، فقد أضفت رؤية الإسلام الشمولية حيوية على بعض هذه التباينات . وعلى الرغم من سيادة السلم الفيثاغورى على كافة الأقاليم ، إلا أن المصطلحات الفنية العربية قد غلبت فى كل مكان ، مثل ما هو الحال مع مصطلح ( المقام ) .

ودون أدنى شك ، فقد ظلت بغداد حتى هذا العهد مركز الثقل للفنون والآداب ، فقد قال أبو بكر الكاتب الذى عمل لدى إسماعيل ابن أحمد السامانى (ت ٢٩٥ هـ /٩٠٧ م) عن العراق ، إنها " نهر المعرفة ومنهل الثقافة ، وإذا حاول المرء معرفة كم عدد الأدباء والعلماء والفنانين والموسيقيين ممن قصدوا بغداد بحثًا عن الشهرة والمال ، فيتضح أن مدينة السلام كانت مقصداً للجميع داخل العالم الإسلامى ".

وكان الأداء الموسيقى الصوتى هو الفن الذى لا يضاهى وليس له مثيل، وترجع أسباب ذلك إلى جمال اللغة وجاذبية أوزانها المتعددة والمتنوعة. وكانت القصيدة هى النوع البارز بين الأعمال الغنائية ، حيث أمكن للمغنى أن يزين لحن كل مقطع منها بزخارف لا نهائية ، وكان هناك نوع آخر من القصائد الأقل تمسكًا بقواعد اللغة والأكثر انتشارًا ، وهى أعمال شعبية تقف بجانب الأغانى الشعبية ، مثل المواويل التى كانت تعجب الخلفاء أيضًا .

وعن الآلات المصاحبة ، فهى العود ، والطنبور ، والقصبة والزمر ، وكلها تعزف ألحانا بسيطة ، أما عن الآلات الإيقاعية المصاحبة ، فمنها الدف أو الطبلة .

| ١١٣٥ |
| --- |
| صـ |
| ٢٢٦ |

ونجد آلات العزف تؤدى جملاً مجردة، كفواصل بين الجمل الغنائية /، وهى التى كان يطلق عليها عند انضمامها للأداء مجتمعة مصطلح (نوبة ).

وقد نقرأ عن مائة عازف فى حفلات البلاط ، إلا أن هذا كان فى المناسبات الخاصة . أما عن الأمر المعتاد فى البلاط العباسى وقت سماع الموسيقى، فهو ما تعرفه أوروبا باسم موسيقى الحجرة ، فكانت آلة القانون تستخدم للعزف المنفرد ، أما آلة الرباب ، فكانت تصاحب الأداء الغنائى للشعراء ، وهو ما كانت عليه وقت الجاهلية.

وبما أن العربية كانت هى لغة حلقات الدرس فى بلاد فارس ، فقد كان كثير من الشعر والأغانى العربية تسمع فى بلاد فارس فى القرن (الرابع الهجرى / العاشر الميلادى)، وكان ذلك فى عهد الصفاريين والسامانيين .

ولأن الفارسيين كانوا أقل وبالقصيدة العربية المطولة ، فقد ابتكروا أشعار الحب وسميت ( الغزل ).

وابتكروا كذلك الرباعيات ومنها (رباعى Taranah) . وعن الأصابع فى بلاد فارس ، نجدها تفوق فى تركيبها البناء النغمى لتلك التى استخدمها العرب ، وقد احتفظت بأسمائها القديمة ، مثل عشاق وأصفهان وسلمك

وغيرها ، على الرغم من تشابه أغلبها مع الأصابع العربية ، ومن أكثر الآلات تفضيلاً الشنج ( الجنك ) والطنبور ، والبربط والرباب والكمانجة ، والناى والدايرة .

وخضعت الخلافة العباسية للفرس البوهيين فى الفترة من (٣٢٠:٤٠٤هـ/ ٩٣٢ :١٠١٥م)، وكان الفرس فى قصورهم يجودون بالعطاء للموسيقيين كالخلفاء المسلمين ، وقد أدين نظام عز الدولة لشغفه بالموسيقى ، أما عضد الدولة فقد كان أكثر تحفظًا فى هيامه بالموسيقى ، وكانت قوة بغداد تنحسر بالتدريج سواء ثقافيا أو سياسيا ، وكانت القاهرة تؤسس نفسها كعاصمة للخلافة الفاطمية شيئًا فشيئًا، وكان الأمير تميم ابن المعز ( ت ٣٦٥ هـ /٩٧٥ م ) ، شغوفًا بالموسيقى ، وكان زهير (ت٤٢٧ هـ/١٠٣٦ م) لا يقل شغفا عن سابقه ، فكان ينفق الذهب المنمق للمنشدين .

وقد كتب الرحالة الفارسى ناصر إى خسرو عن فخامة الفرق العسكرية الفاطمية بعد ذلك. وقد كتب الصفدى – المعروف باسم ابن يونس (ت ٣٩٩ هـ / ١٠٠٩ م ) بعد ذلك بقليل كتابًا يوحى بعضه بالبهجة وكان اسمه (كتاب العقود والسعود فى أوصاف العود). وهناك مؤرخ آخر هو المصابيحى (ت ٤٢٠ هـ /١٠٢٩ م) ، قام بجمع كتاب أسماه (مختار الأغانى ومعانيها).

١١٣٦
صـ
٢٢٧

وكان التأثير التركمانى على الموسيقى العربية واضحًا بسبب العدد الكبير للمجندين الذين ترجع أصولهم إلى جمهوريات آسيا الوسطى فى الجيش المصرى فى تلك الفترة ، وكان هذا أحد جوانب الحقبة الحضارية الجديدة التى انتعشت فى مصر فى تلك الفترة .

وعلى الرغم من القفزة الهائلة التى حدثت فى إسبانيا تحت الحكم الإسلامى ، وكانت موضع حسد الأوربيين ، إلا أن انحلال الحكومة المركزية وانتشار ظاهرة ملوك الطوائف قد أوقفت تقدم الفنون فى تلك الفترة .

غير أنه كانت هناك بعض النقاط المضيئة ، فقد جعل بعض ملوك الطوائف قصورهم منازل للشعراء والمنشدين كما أرخ لذلك ( المقرى ) . ولم يكن (المعتمد) آخر ملوك العباسين فى أشبيليه (ت ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ م) شاعرا عظيما فقط ، بل كان مغنيا وعازفا للعود أيضا ، وقد ورث عنه ولده (عبد الله الراشد) مواهبه ، وكانت الأشعار الغنائية التى كتبها (ابن حمديس - ت ٥٢٧ هـ / ١١٣٢ م) هى فكاهة الإشبيليين .

ولما وقع ملوك الطوائف بالأندلس لقبائل المرابطون البربر الرحل من المغرب ، انقلب الحال وأصبحت الموسيقى شىء منبوذ من الناس ، لأنها تحضر الشيطان ، رغم أن المسلمين الأوائل لم يتشددوا ضد الموسيقى .

وقد كان الموحدين من بعدهم اكثر صرامة فى التعامل مع الأمر للحد الذى وصل إلى تحطيم الآلات، وكان ذلك وفق تعليمات صدرت عن ( ابن تمارت - ٥٢٤ هـ / ١١٣٠ م) ، غير أن هناك من خالف تلك التشريعات ومن بينهم ( ابن قزمان ) وهو شاعر غنائى لا يضاهى - ت ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م ) وقد كتب موبخا المتشددين بقوله إن الفقهاء ينادون بالتوبة ،لكن كيف للمرء أن يتوب عن استنشاق الهواء أو سماع تغريد الطيور أو شم رائحة الورود ، أو عن سماع الغناء من زامر ماهر مع صوت رخيم .

وعلى الرغم من الاحتجاج ، إلا أن الموسيقى قد سمعت فى كل مكان ، ويخبرنا ( ابن قزمان ) أن ألوان الشعر الجديدة مثل الزجل والموشح كانت سهلة التركيب على الألحان ، حتى نظمت كلمات مختلفة على نفس اللحن وانتشرت هذه مثل البرق فى مسافة أشهر ، حتى وصلت إلى بغداد ، كما أكد ( ابن سعيد المغربى - ت ٦٨٥ هـ /١٢٨٦ م ) .

ومن بين أبرز الملحنين الأندلسيين نجد ( أبو الحسين الحمراء الغرناطى ) ، و ( إسحاق بن سمعان القرطبى ) ، وقد راق هذا الفن للجميع حتى علية القوم .

وطبقًا لما جاء على لسان ابن خلكان ، فقد أمضى ابن باجة (ت ٥٣٣ هـ /١١٣٨ م ) حياته مغنيًا وعازفًا ، فى حين كتب الطبيب المشهور يحى بن عبد الله البهدبة زجلاً بمصاحبة آلات النفخ .

وبالعودة إلى مركز النشاط فى العالم الإسلامى - بغداد ، نجد أن الأتراك السلاجقة قد غزوها عام ( ٤٤٧ هـ / ١٠٥٥ م) وحكموا بدلاً من خلفائها ، واستتب لهم الأمر من حدود أفغانستان إلى حدود اليونان ، وكانوا جميعًا من محبى الموسيقى، وكان المنشد المفضل لدى سنجار ( ت ٥٥٢ هـ /١١٥٧ م ) هو كمال الزمان ، والذى يدل اسمه على شهرته الواسعة .

١١٣٧
صـ
٢٢٨

وفى أقصى شرق الإمبراطورية الإسلامية ، كان الغزناويين والغوريين يعلون من شأن المنشدين فى بلاطهم، وكان محمود الغزنى (ت ٤٢١ هـ/ ١٠٣٠م) له شاعر يمدحه هو (الفاروتى) ، وكان هذا عازف هارب ماهر .

وقد كانت الموسيقى تشجع بقوة بين غورى أفغانستان وهندستان ، خاصة إبان حكم غياث الدين بن بسام (ت ٥٩٩ هـ / ١٢٠٠ م) .

وقد أظهر شاه خوارزم علاء الدين محمد (ت ٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م) دعمًا أكبر للموسيقى ، حيث أعطى الحماية ( لفخر الدين الرازى ).

وفى بغداد كان صفى الدين عبد المؤمن (ت ٦٩٣ هـ / ١٢٩٤ م ) هو منشد الخليفة المستعصم (ت ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) ، وكان السبب الأكبر وراء شهرة صفى الدين ، هو مؤلفه فى علوم العروض والقوافى والبديع ، وكذلك كتابيه عن علم الموسيقى اللذان جلبا له شهرة عالمية .

وفى عام ( ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م ) غزا المغول بقيادة (هولاكو ) بغداد ، وقضوا على المدينة ، وكما ورد فى مؤلفات ابن خلدون ، فقد ذبح أكثر من ٦٠٠ ألف من سكانها بما فيهم الخليفة وعائلته ، على الرغم من أن صفى الدين قد أبقى على حياته لشهرته كموسيقى ، فقد ذبح علماء ورجال أدب ، كما هدمت وأحرقت المكتبات والقصور والجامعات .

واعتنق هؤلاء البربر المغول الإسلام بعد أن استتب لهم الأمر من مصر إلى النهر ، ولانت قلوبهم بفعل حضارة الإسلام ، وجعلوا من الموسيقى أحد مباهج قصورهم ، وأصبح صفى الدين فى خدمة الوزير المغولى ( شمس الدين الجوينى ) .

ويحكى لنا ابن تغرى بردى أن أبا سعيد (ت ٧٣٦ هـ / ١٣٣٥م)، قد كرس نفسه للموسيقى وأتقن العزف على العود ولحن الأغانى ، كما يصف لنا ابن بطوطة (ت ٧٧٨ هـ / ١٣٧٧ م) السفينة الملكية فى بغداد محاطة بالقوارب المليئة بالمغنين والعازفين .

وقد باتت اللغة الفارسية فى هذا العهد - وليست العربية ، لغة الفنون والعلوم فى منطقة الشرق الأوسط .

ومن خلال الأعمال الفارسية أمكن لنا التعرف على الآلات التى كانت تستخدم ، فبالإضافة إلى العود والطنبور التقليديين ، كان هناك العود المقوس ( الموجنى ) والقانون المستطيل ( النزهة ) ، هذا بالإضافة إلى الكمان التركمانى ( الجيشاك ) ، فى حين كان الطنبور عبارة عن آلة ثنائية الأوتار تسمى ( دوتار ) أو ثلاثية الأوتار ، وتسمى ( ستار ) .

ونجد أن مصر هى الدولة الوحيدة التى وقفت أمام المغول وسلاطينها المماليك ، فكان مثلهم مثل سلفهم من الأيوبيين ، كان لديهم حس مرهف للموسيقى والغناء .، وهنا نجد انتشار الموسيقى على يد ابن سناء الملك (ت ٦٠٨ هـ /١٢١١ م ) فى مؤلفه ( دار الطراز ) و السروجى ( ت٦٩٣ هـ ١٢٩٤م) الذى أتقن فن كتابة الأغانى، فى حين قام ابن المكرم (ت ٧١١ هـ/١٣١١م ) بكتابة مجموعة من الأغانى القديمة التى لاقت قبولا عريضا ، وقد أولى النويرى (ت ٧٣٢ هـ /١٣٣٢ م ) اهتماماً كبيراً لما وضعه فى كتابه (نهاية الأرب ) .

وقد كان السلطان قلاوون (ت ٦٨٩ هـ / ١٢٩٠م) هو الذى أقام مستشفى (مارستان) فى القاهرة ، حيث استخدمت الموسيقى لعلاج المرضى ، وإحدى أهم مميزات السلاطين المماليك البحرية والبرية ، هى فرقهم العسكرية التى أطلعت الصليبين على قيمة الموسيقى من الناحيتين الموسيقية والتكنيكية .

| ١١٣٨ |
|---|
| صـ |
| ٢٢٩ |

منذ أن هزمت السند على يد الجيوش الإسلامية حوالى عام (٩٢ هـ - ٧١١ م) على يد محمد الغورى - وهو من الغوريين الأفغان ، ( ت ٦٠٢ هـ / ١٢٠٦ م ) ، تأسست دولة باكستان الحديثة عام (٥٧١ هـ / ١١٧٥ م) ، وقد كان للفقهاء كلمة مسموعة فحرموا الموسيقى بأوامر من سلطان دلهى ( ت ٦٣٣هـ / ١٢٣٥ م ) والذى كان مولعًا بسماع جماعة الدراويش الشيشانية ، فسرعان ما ألغيت أوامر تحريم الموسيقى وانتشرت الموسيقى الدنيوية ، كما روى لنا كتاب ( سير الأولياء ) .

وقد شجع فيروز شاه (ت ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م) الموسيقى الدنيوية ، ويذكر كتاب ( طبقات إى ناصرى ) أن سخاءه مع الموسيقيين جعلهم يطلقون عليه ( حاتم الثانى ) .

وقد خصصت ليلة أسبوعيًا خلال حكم بلبان (ت ٦٨٦هـ / ١٢٧٨ م) لسماع الموسيقى ، ثم تعاقب عدة سلاطين خالقيين ، كان أولهم فيروز شاه الثانى (ت ٦٩٥ هـ / ١٢٩٥ م ) وجميعهم كانوا يعشقون الموسيقى .

وفى بلاط ( فيروز شاه ) كان هناك مغنيين عظام ، مثل حامد راجة ونصير خان ومحمد شاه هتكى ، وكان أعظمهم هو أمير خسرو (ت ٧٢٥ هـ / ١٣٢٥ م ) الذى كان شاعرًا وموسيقيًا عظيمًا ، وخدم فى بلاط السلطانين السابقين ، ووصف موسيقى البلاط فى عصره فى مؤلفه (قران الساعدين) كما تحدث عن المنافسة بين منشدى البلاط فى خراسان وهندستان فى مؤلفه ( إعجاز خسراوية ) ، ويقال إنه أحدث إنصهارًا بين الموسيقى الهندية والفارسية ، وقد نسبت إليه العديد من الروايات عن الموسيقى فى كتاب ( راج داربان ) .

واستمر الاهتمام بالموسيقى تحت حكم العائلة السيدية . وكان مبارك شاه الثانى (ت ٨٣٧ هـ / ١٤٣٣ م ) شديد الولع بالفن وباعتلاء السلاطين اللوديين للعرش ( عام ٨٥٥ هـ / ١٤٥١ م ) حدث تغيير فى السلوك تجاه الموسيقى ، حيث عين سكندر الثانى (ت ٩٢٣ هـ / ١٥١٧ م ) أربعة عازفين مهرة على آلات الهارب (الشبخ) و البسالترى (القانون ) و (البندور - الطنبور) والعود الجوردى (البين ) وهذه الآلة الأخيرة هى الوحيدة من أصل سندى من الآلات المذكورة .

وفى أقصى الشمال نجد أن ملوك كشمير كانوا يحكمون أرض الأغانى الشهيرة منذ عام ( ٧٣٥ هـ / ١٣٣٤ م ) وكان الأوسع ثقافة بينهم هو زين العابدين (ت ٨٧٢ هـ / ١٤٦٧ م) والذى أسست فى عهده مدارس للموسيقى ، ضمت معلمين فارسيين وتورانيين / حققت بعض الشهرة .

١١٣٩
صـ
٢٣٠

وفى شبه القارة الهندية كان أحد ملوك الجابركة ويدعى تاج الدين فيروز شاه (ت ٨٢٥ هـ / ١٤٢٢ م ) ، لديه سبعمائة من الجوارى اللاتى يتقن الموسيقى والرقص ، بينما كان أخوه مواظبًا على حضور حلقة الدراويش ، حيث منحه الغناء الدينى قناعة من نوع أخر .

وكان كل من أحمد شاه الاول (ت ٨٣٩ هـ / ١٤٣٥ م) وأحمد شاه الثانى (ت ٨٦٢ هـ/١٤٥٧م) مولعًا بمنشدى بلاطه على حد قول (فريشيه)، وأن زوجة أحمد شاه الثانى كانت لاتضاهى فى إنجازاتها الموسيقية . أما عن مطربى وراقصى بلاط محمد شاه الثانى (٨٨٧ هـ / ١٤٨٢ م) ، فقد استحضرهم من چورچيا وسركسية والحبشة ، كما كان خلفه محمود شاه الثانى (ت ٩٢٤ هـ /١٥١٨ م ) مولعًا بالموسيقى للحد الذى جعل المنشدين فى بلاطه يقدمون اليه ، ليس فقط من الهند ولاهور ، بل من الأقاليم البعيدة مثل فارس وخراسان ، وكانت الهند دولة إسلامية تعد بحق فى مقدمة الأقاليم الاسلامية التى تولى أهتمامًا خاصًا بالموسيقى .

وحدثت طفرة ثقافية فى بلاد فارس تحت حكم المظفرين ، وقد كان شاه شجة الشيرازى (ت ٧٨٦ هـ / ١٣٨٤م) يغدق العطاء للمنشد يوسف شاه وواضع النظريات الموسيقية الجورجانى (ت ٨١٦ هـ /١٤١٣ م) ، وكان للفن الموسيقى قوته خاصة على يد السلاطين الجلارديين فى العراق .

أما السلطان حسين (٧٨٤ هـ / ١٣٨٢ م ) ، فقد أهمل ملكه لانغماسه فى عشق الموسيقى ، وكان أكبر منشدى البلاط للسلطان أحمد (ت ٨١٣ هـ / ١٤١٠ م ) هما ( رضوان شاه ) و عبد القادر بن غيبى (ت ٨٤٠ هـ /١٤٣٥ م) ، وعندما تولى تيمور (ت ٧٠٨ هـ / ١٤٠٥ م ) الحكم ، وتمت على يده فتوحات واسعة طوى النسيان أغلب الممالك السالفة الذكر ، وأصبحت سمرقند هى مركز الثقل فى الإمبراطورية التيمورية على المستويين الفنى والسياسى. وفى عهد شاه روخ (ت ٨٥٠ هـ / ١٤٤٧ م)، وصلت صنعة الإنشاد فى البلاط إلى مستوى الكمال ، وقام ( عبد الرازق ) بوصف حفلات البلاط ، وكان يوسف إى أندقانى هو منشده المفضل ، إذ لم يكن له نظير فى الأقاليم السبعة . أما ميران شاه (ت ٨١٠ هـ / ١٤٠٨ م) وهو شقيق شاه روخ ، فقد كان هو الآخر مولعًا بالموسيقى ، كما قال الخطيب الموصلى و أردشيرى إى شنجى .

أما باسونجور (ت ٨٣٦ هـ / ١٤٣٣ م ) ، وهو ابن شاه روخ ، فكان مولعا بأمير شاهى (ت ٨٥٧ هـ / ١٤٥٢ م) وكانت له موهبة ثلاثية فى الإنشاد ، والشعر والرسم .

وفى عهد حسين مزرا بيكارا (ت ٩١١ هـ /١٥٠٦م) وهو آخر حكام التيموريين ، وتحت رعاية الوزير مير على شير (ت ٩٠٧ هـ /١٥٠١م) صارت الدولة مضرب الأمثال فى الحياة الثقافية فى العالم الاسلامى ، وصارت أسماء منشديه الثلاثة جزءًا من التاريخ ، وهم قولى محمد وشيخى ناى وحسين عودى .

وبالنظر إلى الأندلس ، نجد أنه على الرغم من الغزوات المتزايدة للإسبان فى ( القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ) ، فإن المغاربة مازالوا مسيطرين على جزء من الأرض يعرف باسم غرناطة ، وكانوا محاصرين فيه من كل جانب ، ثم أجبروا على الاستسلام فى عام (٨٩٧ هـ / ١٤٩٢ م) .

١١٤٠
صـ
٢٣١

ويلى ذلك أشد العهود إظلامًا من الاضطهاد والمعاناه الشديدين بالنسبه للأدب العربى لعده قرون ، حيث تم تحريم الموسيقى والآلات الأندلسية ، غير أن ذلك لم يمنع الأندلسيين من إيجاد العزاء من محنتهم فى الموسيقى ، ولم يكن فى وسع الأساقفه سوى إصدار أوامر تحرم سماع الموريسكا فى الأريفيا المغربية وفى (منتصف القرن العاشر الهجرى / السادس عشر الميلادى) لم تحرم فقط مظاهر الحياه الأندلسيه من زى شعبى ولغه وتقاليد ، إنما حرمت أيضا من الزمرة والليلة ، أى الاحتفالات الموسيقية .

ولقد تأثر المغرب العربى كله من المغرب إلى تونس بالثقافة الأندلسية بشدة ، وشجع ملوك المغرب المارفييد وأمراء تونس الحفصديين الموسيقى فى قصورهم وكانت صحوة الفن بسبب خروج المغنين المسلمين (عام ٦٣٣ م /١٠٣٦ م ) من إسبانيا ، فقد وصلت أول مجموعه منهم إلى تلمسان بعد سقوط قرطبة ، ووصلت الثانية إلى تونس عقب سقوط صقلية عام ( ٦٤٦هـ / ١٢٤٨م ) ، ثم وصل لاجئون الى تطوان عقب تسليم غرناطة ، عام ( ٨٩٧ هـ / ١٤٩٢ م ) ، وتلى ذلك الهجرة من ڤالينسيا إلى فز عام ( ٩٤٣ هـ / ١٥٢٦ م ) ، وكانت النهايه بالطرد الجماعى ، عام ( ١٠١٨ هـ / ١٦٠٩ م ) .

وقد جلب هؤلاء الوافدون ثقافتهم للمغرب ، وأصبح الأندلسيون القادمون من إسبانيا هم الصفوة الأدبيه والفنيه للبلاد ، ويمكن تتبع

الاختلافات الإقليمية الموسيقية فى الفن الغرناطى القديم أو الأندلسى من خلال هؤلاء المهاجرين ، فالأداء القرطبى ينتمى إلى الجزائر وتلمسان ، والشكل الإشبيلى إلى تونس ، أما الأسلوب الغرناطى والقالنسى ، فينتمى إلى فز وتطوان. وصار الأتراك بهذا التاريخ قوة عظمى فى العالم الإسلامى، وقد استتب لهم الأمر بدايه من الأناضول ، ثم امتد نفوذهم إلى كل مكان ، وبحلول عام (٨٥٧ هـ /١٤٥٣ م) كانت القسطنطية وكل أرجاء الإمبراطورية البيزنطية تحت سيطرة الأتراك، كما ضموا لملكهم كردستان وما بين النهرين، بعد إن هزموا شاه إيران ، وكذلك استطاعوا ضم كل من سوريا ومصر والجزيرة العربية بعد أن هزموا المماليك البحرية ، عام (٩٢٢ هـ /١٥١٧م) ، ومنذ ذلك الحين فرضت الموسيقى التركية نفسها تدريجيًا فى كل البلاد الناطقة بالعربية ، وامتدت أيضًا الى الأبعد منها ، حتى تونس والجزائر ، حيث كان البكوات والدايات الأتراك هم سادة البلاد، وكنا نجد فى القبائل التركية الآلات والأوزان والشوجور أو القويوز ، وهى آلات شبيهة بالعود تستخدم عند الترفيه عن الناس بالغناء الشعبى أو التركيو ، وذلك الوضع لم يتغير منذ العهود القديمة ، ولكن بدأ عهد جديد بعد أن أصبحت القسطنطينية هى قلب العالم الإسلامى ، فسعى الفنانون والموسيقيون والشعراء ورجال الأدب فى العاصمة الجديدة الى الشهرة واقتناء الأموال وكذلك فى قصور الباشوات بالقاهرة ودمشق والموصل وبغداد .

| ١١٤١<br>صـ<br>٢٣٢ |
|---|

كما أدخل التأليف الآلى وأسعد الأتراك الاستماع إلى البشارف الموسيقية والتقاسيم التى كانت أجزاء من النوبة/ الفارسية العربية القديمة .

وقد تغنى الشعراء على أنغام الآلات الموسيقية فى القرن (التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى) وكان على رأسهم نظامى الكنية وأحمد باشا، وكان السلطان مراد الثانى (ت ٨٥٥ هـ / ١٤٥١ م ) يستقدم أفضل المنشدين الى بلاطه .

ولا ينبغى ان نغفل تأثير طوائف الدراويش المولوية أو الجلالية التى أسسها جلال الدين الرومى (عام ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م ) ، حيث كان لتسابيحهم التى سميت (آلهيات ) آثر روحى كبير ، واستمر الشعراء فى القرن التالى ، ومنهم الفيجانى والفصيلى والروانى فى الإطراء على سحر الموسيقى، وكانت أغلب الآلات المثنى عليها إما عربية أو فارسية ، رغم ان آلة القوبوز التركية الأصل كانت أيضاً محل إعجاب .

وقد ظهرت آلات جديده ، حيث ابتكر قودوز فرهدى آلة تسمى (القرادوزان)، وهى عبارة عن عود ثلاثى الأوتار ، كما قدم لنا ابن حمدى الشلبى (ت ٩١٥هـ / ١٥٠٩ م ) نوعين من الباندور ( الطنبور ) ، هما (اليونكار) و (البالتما) . وفى أثناء القرن ( الحادى عشر الهجرى / السابع عشر الميلادى ) ، لعبت الموسيقى دوراً كبيراً فى تطور الحياة الثقافية بوجه عام ، كما علمنا من المخطوط المصرى لصاحبه الملا محمد بن أسعد عن فترة حكم السلطان ( أحمد - ت ١٠٢٦هـ / ١٦١٧ م ) ، والذى تضمن حياه الموسيقيين الأتراك العظماء ، الذين كان منهم اوليا جلبى الذى تتلمذ على يد عمر جلشانى والذى تتلمذ بدوره على يد إبراهيم جلشانى فى القاهرة ، والذى توفى (٩٤٠هـ / ١٥٣٣ م ) .

وعن سمات الحياة الموسيقية فى القسطنطينية ، فهى مجموعة فى كتاب رحلات أوليا أفندى سياحات نامه وأغلب ما جاء فيه بنى على المؤلف أوصاف قسطنطينة الذى ألف عام ( ١٠٤٨هـ / ١٦٣٨ م ) ، وهو يعطى أوصافًا دقيقة للموسيقيين والآلات والطوائف والصناع فى أكبر المراكز التجارية فى الشرق الدنى .

وفى هذا القرن ظهر المنشدين الشعراء ، وهم طائفة كانت تعامل باحترام فى الدوائر العسكرية والدينية على حد سواء ، ومن أحد الآثار المباشرة التى أتت من الخارج بعد سقوط بغداد على يد مراد الرابع عام (١٠٤٨هـ / ١٦٣٨ م ) أنه اصطحب معه إلى القسطنطينية شاه قولى

منشد بلاط الحاكم الفارسى شاه عباس الأول الذى كان قد أعجب بعزفه آله الششتار ، وقد ظن الراحل رءوف يكتة أن قدوم هذا المنشد كان بداية لعهد جديد فى تاريخ الموسيقى التركية .

وفى المشرق الإسلامى كانت أسرة عادل شاه تحكم فى بيجابور، وكانوا جميعاً يجذلون العطاء للموسيقيين ، وكان أولهم يوسف عادل شاه ( ت ٩١٦هـ /١٥١١ م ) الذى اشتهر بموهبته فى التأليف التى تتعادل مع المحترفين .

ثم تلاه إسماعيل عادل شاه (ت ٩٤١هـ / ١٥٣٤ م) الذى فضل الموسيقى الفارسية والتوراينة فى بلاطه ، وجاء على عكسه إبراهيم عادل شاه الأول - ت ٩٦٥هـ / ١٥٥٧م ) الذى فضل فنون الهند أما إبراهيم عادل شاه الثانى (ت ١٠٣٥هـ / ١٦٢٦م ) فيقال انه كتب مؤلفا عن الموسيقى يسمى ( نورس ) وقد قدم له / الشاعر الإيرانى ظهورى (ت ١٠٢٧هـ - ١٦١٨م ) .

١١٤٢
صـ
٢٣٣

وعن الملوك القطبيين فى (جلوكوندز ) فقد كانوا مولعين بالموسيقى وبالمنشدين ، و قد استقدم السلطان القولى (ت ٩٤٠ هـ / ١٥٤٣ م ) عمالة فارسية الى قصره طيلة أربعين عاماً هى فترة حكمه ، كما عزفت فرقته الموسيقية النوبة العسكرية خمس مرات فى أوقات الصلاة ، وكانت فى تلك الفترة مدرسه ( الفوليار ) للموسيقى هى حديث المجتمع ، ويرجع سبب شهرتها إلى راجا مان سين واشهر تلاميذها تان سين الذى تتلمذ على يد محمد غوث .

وأحد مشاهير الدائرة نفسه كان بخشويه الذى أصبحت مجموعته "dhur pads" مستودع أفضل المنشدين . وعندما تولى بوبان (ت ٩٣٦هـ /١٥٣٠م) الحكم كان أول أباطرة المغول فى هند ستان ، طوى النسيان أغلب الممالك السالفة ، فقد نشأ فى قصور يعلو فيها صوت الموسيقى ويظهر

مما ورد فى (بابور ناق) أن الإمبراطور نفسه كان ملحنًا ويعتقد إن مؤلفاته كان لها وجود يومًا ما . وقد شجع ابنه همايون (ت ٩٦٣هـ / ١٥٥٦م) الموسيقى ، كما اعتقد إن الرقص الصوفى هو التعبير الكامل عن المحكمة الالهية .

وكان للموسيقيين فى البلاط أيام مخصصة للسماع ، ذكر منهم فى أكبر نامة . عبد الله قانونى ومحمد سرناى والمصوت حافظ دوست محمد قوافى ، كما سجل فيه الأستاذ يوسف مودود .

وعن بلاط أكبر الشهير (ت ١٠١٤هـ / ١٦٠٥م) - كما ورد وصفه فى (إكبارى) لأبو الفضل يمكن إن نستدل على أهمية الموسيقى فى بلاط (أكبر) سواء على المستوى السياسى أو على مزاج وتذوق الإمبراطور . وقد قسم أكبر الموسيقيين إلى سبع مجموعات مذكورة أسماء (٣٦) منهم فى كتاب أبو الفضل . كما كان عادلاً فى اختياراته ، فالمنشدين لم يكونوا فقط ينتقون من كشمير وجولار ، بل كان يأتى بأفضلهم من هرات وخراسان ، ومنهم مغنين ومطربين أو عازفين ، و كان لأكثر من نصفهم أسماء إسلامية .

وقيل إن الإمبراطور أكبر نفسه قد لحن حوالى ( ٢٠٠ لحن ) ، ومن بين الكنوز الفنية فى عهده عمل يصور حضور ( تان سين ) إلى بلاطه ، ويحكى لنا أبو الفضل عن تنظيم شبك اتصالات واسعة للحصول على أفضل موسيقى صوتية ، وهى الدرباد فى جوليار والجيند فى الهند ، والقول والترانة فى دلهى والكاجرى ، أو الذكرى فى جوجرات ، والبنجولا فى البنغال والشتكالة فى جنبور .

وقد سار جهنجر (ت ١٠٣٧هـ / ١٦٢٧م ) على منهج أبيه فى حبه للموسيقى ، وكان منشده المفضل هو شوقى الذى تغنى بالهندية والفارسية بطريقة " أ زالت الصدأ من القلوب " وله صورة فى مؤلف (موسيقى هندستان ) لفوكس ستراتج واى ، كما إن هناك العديد من الموسيقيين فى

بلاط جهنجر مذكورين فى (تزوكى جهنجيرى) و(إقبال نامه)، ففى العمل الأول وصف الفرقة العسكرية للإمبراطور شاه جهان - ت ١٠٦٣هـ / ١٦٥٨ م ) والذى جعل موسيقى البلاط أحد أمجاد عصره كما جمع أعمال الملحن الموسيقى الجولارى بخشويه الدربار dhurpads والتى وصل عددها الى ألف مؤلف .

وفى حفل زفاف ابنه أور نجزيت (ت ١١١٩هـ / ١٧٠٧ م ) انفق مبلغًا كبيرًا على الموسيقى وحدها ، ولكن للأسف عندما اعتلى أورنجزيب العرش ، استغنى عن كل منشدى البلاط ، ولكن لحسن الحظ أعاد بهادور شاه (ت ١١٢٤هـ / ١٧١٣م) فى عهده المغنين الى سابق عهدهم ومنحهم المناصب ، وبحلول هذا العهد ذهب مجد إمبراطورية المغول سياسيًا وثقافيًا بسبب الصراعات الداخلية الشديدة .

١١٤٣
صـ
٢٣٤

وعن وضع الموسيقى فى بلاد فارس خلال القرن (الحادى عشر الهجرى / السابع عشر الميلادى) ، فلا نعرف سوى ما تطلعنا عليه الفنون المصورة، على الرغم من أنه فى بلاط عباس الأول (ت ١٠٣٨هـ /١٦٢٩م) نجد أن لفنون العزف القديم لوحات خاصة ، ويزودنا أربعة رحالة أوروبيين بالكثير من التفاصيل مثل رفائيل دى مان و كارديان وباوليت ومن بعدهم كايمفر وقد حفظت لوحة زيتية لمنشدى البلاط فى قصر صفى الأول (ت ١٠٥٢هـ /١٦٤٢ م) وعلى ما يبدو أن بلاد فارس لم تشهد معارضة الفقهاء للسماع مثل غيرها ، لعلهم لا زالوا يتذكرون قول ( حافظ ) :

" عندما يعزف الهارب من يلقى بالاً بالمعارضين ؟ "

وهذا لا ينفى أن هناك من الفرس من قام بالرد على المعارضين مثل محمد بن جلال رضوى (ت ١٠٢٨ هـ /١٦١٩ م) وعبد الجليل بن عبد الرحمن (ت ١٠٦١هـ / ١٦٥١) الذى أفاض فى معارضته - وعلى سبيل المصادفة فإن كارديان يشير الى آله (الفينا) الهنديه بأنها كانت

تستخـــدم فى بلاد فــارس كـآلة (الكنجـيـرا) وكذلك مـيـرســـان (ت ١٠٤٦هـ / ١٦٣٦م ) قـد رسم شكلهـا فى أوروبا ، ومن الغـريب أن الكاتب العـربى الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ / ٨٠٩ م ) قد ذكـرها وتكلم عنهـا ، ولكنهـا كتبت على الارجح بسبب خطأ فى الكتاب باسم ( كنكيلا ) ، كـمـا خصـهـا بالذكر الجوزجانى (٨١٦ هـ / ١٤١٣ م ) .

وفى القرن (الثانى عشـر الهجرى / الثامن عشـر الميلادى ) ، عندما أضاف نادر شاه (ت ١١٦٠هـ / ١٧٤٧م) انبعاثه قصيرة الأمد لعظمة بلاد فارس ، اختفت العديد من الآلات التقليدية ، مثل الهارب والعود والقانون ، على الرغم من أن السنطور وجد له مكانًا .

وقد سيطر الأتراك فى تلك الفترة على العراق وبلاد ما بين النهرين ، وقد فضلوا الفن التورانى فقط ، وكانت بغداد هى مـركز الثقل الحضارى ومنها انتشر الإشعاع إلى الحلة والبصرة ، أما فى الشمال فقد غلب عليه الذوق الكردى وفى أكثر المراكز الفنية التى سيطر عليها الباشوات المماليك فكانت الأفضلية فيها للجورچيين والقوقازيين ومعنى هذا أن نوعًا جديدًا من الموسيقى قد ساد . وقد وصف (كارستين نيبور) موسيقى بغداد بعد أن زارها فى القرن نفسـه وبخـاصـة مـلاحظتـه على اسـتـخـدام مـا اسـمـاه استمرارية الآلات المصاحبة ، وعلى ما يبدو أنه كان يعنى النغمة المفردة وقد ذكـر ثلاثة أنواع من الطنبـور ونوعـين من الفـيـول المسـتطيل (المتـعـامـد والسنبكى) . وكـانـت سـوريا أكـثـر ازدهارا كـمـا نعلم من كـتب الكسندر وباتريك راسل الصادرة فى القرن (الثـانـى عشـر الهـجرى / الثـامن عشـر الميلادى) ، حيث يؤكد / عـشق ال Allepans للمـوسيـقى وقد كـانت الآتهم متناغمه بوجه عام فى أدائها .

## الفصل الثامن والخمسون

# الموسيقى ( بقية )
# واضعو نظريات الموسيقى

**" هناك مبدأ ثابت لا يعرف التغيير ، إن ساد فى جزئيات العناصر المتنافرة يحدث التوازن بين القوى ، وإن ساد فى النغم ، فهو يعد منهج وصفى فى الإيماءات فهو الكياسه ، وإن لوحظ فى اللغه ، فهو البلاغه والبيان، وإن خلق فى الأوصال ، فهو الجمال ، وفى الملكات العقلية فهو العدالة".**

جلال الدين ديوانى : أخلاق إى جلالى

كما أن هناك من يرى الموسيقى كالمروحة ، أى كنسمة صيف فى يوم شديد الحرارة ، ومن يراها كالدواء كما ورد فى التقديم لهذا الفصل ، وقد رأى الفيثاغوريين الموسيقى بتلك الرؤية ، ومن هنا جاءت مفاهيم " نظرية الأرقام " و " تناغم الأجرام السماوية " ومذهب التأثير " ثم انتقلت إلى الشعوب الإسلامية كطرق منهجية على الرغم من أن تاريخ الشعوب السامية والآرية فيما قبل الإسلام كان يعج بهذه المفاهيم وفى الواقع فقد أخذ اليونان نظرياتهم حول هذه الأمور من الساميين القدماء فى أشور البابلية كما أوضحت فى مواضع أخرى ، ويؤكد أيا مبيكوس أن فيثاغورس تعلم تلك الأسرار من كلدانى بابل ، وكانت كتبه فى الرياضيات والموسيقى معروفة

بالعربية ، كما كانت أعمال أتباعه أمبليكوس و بورفيرى وبروكلوس ونيكوماخوس ولعل التأثير الأول جاء من العمل الشبه أرسطوطالى المعروف باسم ( كتاب السياسة ) والذى يقال إنه قد ترجم من السريانية الى العربية على يد يوحنا بن البطريق (ت ٢٠٠ هـ / ٨١٥ م ) ويتحدث عن تأثير الموسيقى وتناغم الجرام السماوية ، وأن الأمراض العقلية قابلة للعلاج باستخدام الآلات الموسيقية التى تنقل للنفس الأصوات المتناغمة التى تصدر فى الأساس نتيجة حركة الأجرام السماوية ، وعندما تؤل هذه الأصوات المتناغمة للقوى البشرية فإنها تصدر موسيقى / تستمع بها الروح البشرية، لأن تناغم الأجرام السماوية ينعكس على النفس البشرية ، وهذا أمر لا غنى عنه لاستمرار الحياة .

| ١١٤٥ |
|---|
| صـ |
| ٢٣٦ |

وقد ترجم هذا الكتاب من العربية إلى اللاتينية حوالى عام (٥٣٠هـ/ ١١٣٥م ) وقد حظى بشهرة وقبول واسعين فى العصور الوسطى فى أوروبا .

وتبعًا لنظرية فيثاغورس ، فإن النظام الكونى للأشياء كان يفسر على اعتبار أن كل شىء أصله رقم ، وبما أن الموسيقى الدينونة كانت من ضمن الاتساق الرقمى فإن النظام الرقمى المتناغم للأشياء شمل كل من اللحن والايقاع وكانت من بين الأجناس الموسيقية المختلفة ، ما يمكن أن يطرد الاحباط ويسكن الاسى ويكبح جماح العاطفة ويشفى العلل ، وقد شغف العرب بنظرية الأرقام لأنها غير الهندسة التى تقوم على التخيل المرئى ، فالرياضة علم عقلى بحت .

وقد عرف السلم الفيثاغورى الذى كان مبنيًا على نظرية الأعداد للفرس والعرب ، وقد أدخل الخرسانيين بعض التعديلات عليه .

ولأن الإسلام لم يعرف التفرقة العنصرية فقد لاقت موسيقى الفرس والعرب والسوريين والتركمان بسماتها المختلفة القبول بعواصم ومدن

الخلافة ، وبسبب هذه السمات الوطنية بات من الواضح أهمية وجود ترسيخ للنظام والنظرية، وقد تحقق هذا الأمر على يد ابن مسجح (ت٩٧ هـ٧١٥م) الذى ارتحل فى بلاد فارس وسوريا ، وتتلمذ على يد ممارسين ومنظرين وتصور نظام لنظرية موسيقية وطريقة للتطبيق تلائم كل أوضاع البلاد الناطقة بالعربية آنذاك ويتلخص هذا النظام الذى أقر بشكل عام من ثمانية مقامات عربية (أصابع ) مقسمة الى مجموعتين تضم كل مجموعة أربعة مقامات ، المجموعة الأولى تكون فى مجرى البنصر باستخدام بعد الثالث الكبيرة وقيمتها ٤٠٨سنت والمجموعة الثانية باستخدام مجرى الوسطى أى باستخدام بعد الثالثة الصغيرة وقيمتها ٢٩٤ سنت وفى الوقت نفسه كونت ثمانية إيقاعات فى مجموعتين بواقع أربعة إيقاعات فى كل مجموعة وهذه الأرقام متوافقة تماماً مع النظرية الكونية وأقرتها كل كتب الأغانى فى تلك الفترة ، من يونس الكاتب (ت ١٤٨هـ / ٧٦٥ م ) إلى الأصفهانى (ت - ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) ، فيمكن بها أن تحدد لكل أغنية مقاماتها وإيقاعاتها .

بينما فى الوقت نفسه تسللت بعض الاجتهادات القومية الى السلم الموسيقى الفيثاغولوى كان أحدها ظهور الثالثة الطبيعية وقيمتها ٣٥٥ سنت وهى بعد يقع فى منتصف المسافة بين الثالث الكبيرة والصغيرة ، وقد قدمها عازف العود زلزل (ت ١٧٥هـ / ٧٩١م )، على الرغم من أن ثلاثة أرباع النغمة قد وجد فى الطنبور الميزانى منذ عهد ما قبل الإسلام ، ويعتبر بعد الثالثة الصغرى الفارسية وقيمتها ٣٠٣ سنت أحد / من الثالثة الصغرى الفيثاغورية ٢٩٨ سنت .

١١٤٦
صـ
٢٣٧

وقد ألقى كل من الأصفهانى وابن عبد ربه باللوم عليها كسبب لانحدار الموسيقى العربية فى القرن (الثالث الهجرى - التاسع الميلادى ) .

وقد كان من أبرز المنظرين القدماء فى الموسيقى يونس الكاتب ت ١٤٨هـ / ٧٦٥ م ) الذى ألف ( كتاب النغم ) كذلك ألف الخليل (ت ١٧٥هـ / ٧٩١م ) كتاباً بنفس بالاسم وكتاباً آخر بإسم كتاب (الإيقاع) وقد

عرف الخليل باسم أبى علم الغروض وهناك مؤلف أكثر أهمية هو كتاب ( النغم والإيقاع ) لإسحق الموصلى (ت ٢٣٦هـ / ٢٨٥٠م ) ، والذى ألفه دون دراية منه بأى شيء من أعمال إقليدس كما ذكر الأصفهانى ، ولم يصل إلينا ايًا من هذه الأعمال ، رغم علمنا بالأسس النظرية للموصلى من رسالة تلميذه ابن المنجم (ت ٣٠٠هـ / ٩١٢ م ) .

وبحلول منتصف القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى أطل عهد جديد على المهتمين بالعلوم الرباعية ، أى العلوم الرياضية والتى تضمنت علم الموسيقى وظهر فى بغداد فى (بيت الحكمة ) علماء ترجموا مؤلفات الكتاب اليونانيين الكبار للعربية ، ومنها مؤلفات أرسطو و أرسطو كسينس وبنكوماخوس وإقليدس وبطليموس وربما أيضا أرستيدس كنتليانوس وكان الكندى (ت ٢٦٠هـ / ٨٧٣ م ) هو أول من أفاد من المعارف الجديدة ، وقد وصل لنا ثلاثة أو أربعة من مؤلفاته الاثنى عشر ، وقد شملت مؤلفاته "سلسلة " كاملة لعلوم الموسيقى وترجم اثنين من أعماله أو لخصا . ولم ينظر الكندى للموسيقى كعلم للرياضين ومتعة للمستمعين فقط ، بل أيضًا كعلاج للمرضى سواء كان مرض جسدى أو عقلى ويذكر (دى بور ) أن الكندى قد طبق الرياضيات على الطب فى نظريته للعلاج المركب ، مثل أثر الموسيقى على النسب الهندسية ، وقد ربط كل شيء داخل الكون بأسره ، فربط كل نغمة على العود بطريقة إيقاعية لحنية وعاطفية مع ربطها بالكواكب والفصول والعناصر والأخلاط والألوان والعطور وفى وصفه الدقيق للعود والذى يعد أول ماوصل إلينا ، فإنه أخضع شرحه للعدد (٤) فللعود أربعة أوتار ، وتأتى تسويتها على بعد الرابعة ، وعلى رقبته أربعة دساتين ، أما سمك الأوتار فجاء من الأدنى إلى الأعلى بالنظام التالى ، أربع طبقات ، ثلاث طبقات ، طبقتان ، ثم طبقة .

وأخذ عنه تلاميذه إخوان الصفا - (القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ) وساروا على دربه فى كل شيء تقريبًا ، إلا أنهم جعلوا الأوتار مركبة / قيمة كل منها على التوالى ٦٤ / ٤٨ / ٣٦ / ٢٧ ، وربطوا كل

١١٤٧
صـ
٢٣٨

مقام لحنى وإيقاعى بتأثير معين وفقًا لنظرية التأثير التى سيطرت على العالم الإسلامى حتى القرن (الرابع عشر الهجرى / العشرين الميلادى) .

وبعد السرخسى (ت ٢٨٦هـ / ٨٩٩ م ) أكثر تلاميذه شهرة ، غير أنه لم يصلنا أى من مؤلفاته الخمس فى الموسيقى .

وعن ثابت بن قرة (ت ٢٨٨هـ / ٩٠١ م ) فترجع شهرته إلى ثمانية مؤلفات رائعة فى الموسيقى ، لم يصلنا منها شىء ، وعن المنظرين الآخرين ، فهم منصور بن طلحه (ت ٢٩٩هـ / ٩١٠م ) وهو أحد أتباع الكندى ، كذلك (طاهر الخزاعى - ت ٣٠٠هـ / ٩١٣ م ) .

وهو من أكثر الناس دراية بفلسفة الموسيقى وكذلك ابن المنجم (ت ٣٠٠هـ / ٩١٢ م ) ولا زال كتابه ( رسالة فى الموسيقى ) موجود للآن ، وقسطا بن لوقا (ت ٣٠٠هـ / ٩١٢ م ) .

وأبو بكر الرازى (ت ٣١٣ هـ / ٩٢٥ م ) والذى ألف كتاب فى جمل الموسيقى وكل هذه الاسماء تعجز عن المضاهاة بالفيلسوف الثانى (أى الثانى بعد أرسطو) الفارابى ، والمعروف فى أوروبا بالفارابيوس .

كان الفارابى (الفارابيوس) من أصل تركمانى وقد تلقى تعليمه فى العراق ومصدر شهرته اصلاً هو أنه فيلسوف فى مصاف الأوائل بين منظرى الموسيقى ، وهو معروف فى مجال الموسيقى بمؤلفه (كتاب الموسيقى الكبير) الذى كان أعظم الإسهامات فى العلم حتى عهده ، ويروى لنا أن كل أعمال اليونان فى الموسيقى قد ترجمت للعربية وقد درس أغلبها ، إلا أنه لم يذكر منهم بالاسم سوى ( تمسيتوس ) الذى لم يكن متخصصًا فى علم الموسيقى ، وعلى العكس منه كان الفارابى يمارس العزف على الآلات الموسيقية ، وعلى الرغم من أن كل مناقشاته النظرية كانت مبنية على المؤلفين اليونان ، إلا أنه من الناحية العملية قد أبدع مؤلفات لا مثيل لها خاصة فيما يتعلق بالموسيقى العربية .

ولكونه من علماء الرياضيات والطب فقد كان مُؤهلاً لأن يدلى بدلوه فى العلم النظرى وعلى الرغم من أنه كان من تلاميذ اليونان ، إلا إنه لم يكرر الأخطاء نفسها التى وقع فيها أرسطو ، عندما قال بأن الصوت يسمع فى الماء بدرجة أقل عن الهواء ، وأن الصوف إذا ضرب ببعض لا يحدث صوتًا كذلك لم يكرر الهفوة الكبرى التى وقع فيها نيكوماخوس عندما قال إن فيثاغورس اكتشف تجانس للأصوات بوزن مطرقة الحداد ، والتى كررها كل من جودنيس ويؤتيوس ، وفى تعامله مع التأثير الموسيقى جعل كل من اليونان والكندى فى مرتبة أدنى منه بكثير ، مما يعكس ما كان منتظرًا من أحد أنصار الفلسفة الطبيعية .

١١٤٨
صـ
٢٣٩

وفى المشرق عرف محمد بن أحمد الخوارزمى (ت ٣٧٠هـ /٩٨٠م) الذى كان فى خدمة الوزير الساماني الأمير ( نوح الثانى ) ، وقد جمع الخوارزمى موسوعة أسماها ( مفاتيح العلوم ) وفى أحد هذه المفاتيح تطرق إلى علم الموسيقى .

وعن أبو الوفا (ت ٣٨٨هـ /٩٩٨م ) فقد ألف كتاب ( مختصر فى فن الإيقاع ) وفى الأندلس عرف على بن سعيد الأندلسى مؤلف (رسالة فى تأليف الألحان) - (فى القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ) .

أما ( إخوان الصفا ) المعاصرين للوقت نفسه ، فقد تألقوا فى تناولهم الروحانى للموسيقى ، غير أنهم ظلوا مهتمين بعلم الصوت ، فيُذكر أن عالم الطبيعة الألمانى الشهير هلمهولتز رأى أن النغمات الموسيقية يمكن تمايزها بقوتها وارتفاعها وسماتها ، وأن قوة النغمات الموسيقية تتزايد وتضعف مع سعة الذبذبة الجزئية للصوت ، ولكن (سترو) انتقد هذا التعريف ، قائلاً إن ارتفاع الصوت لا ينتج عن سعة الموجة للذبذبة وحدتها ، بل ينتج عن نوعية الهواء فى الذبذبة .

وقد عارض إخوان الصفا وجهة النظر هذه منذ ٨٠٠ عام بقولهم " الأجسام المجوفة مثل الأوانى تظل تصدر أصواتًا بعد أن ترتطم "وعللوا ذلك

بأن الهواء داخل الأجسام يظل يتذبذب مراراً حتى يصل إلى حالة السكون، ويزداد الصوت كلما زاد حجم الهواء المتذبذب" .

وقد اكتشف هؤلاء الفلاسفة الموسوعيين الامتداد الكروى للصوت ، فى حين ذهب دى أوديبليبس الأرسطوطالى (عام ٨٠٢ ق٠م ) " إن الصوت يسير فى خط مستقيم " ، وهكذا كانت مؤلفات إخوان الصفا تشق طريقها فى الأندلس على يد مسلمة المجريطى (ت ٣٩٨ هـ /١٠٠٧ م)-وكان انتشارهم واسعاً ، حتى ارتبط بهم اسم المجريطى فى هذه الأراضى .

وفى تركستان ، نشأ ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ / ١٠٣٧ م ) والذى أشتهر فى أوروبا باسم (أفيسينا) ، وفى كتابه الواسع الانتشار (الشفاء) ، خصص فصلاً للموسيقى أسماه الفن مثل الفارابى ، وعبر فيه عن الأحلام الفيثاغورية فى تناغم الأجرام السماوية، وكان ذلك عن قناعة التعامل مع الفن كما هو ، فقد كان يعلم من تجاربه الشخصية أن هذا الفن فيه شفاء من الآلام النفسية ، / إلا أن تناوله لنظرية الموسيقى أختلفت عن تناول الفارابى لها ، وأغلب الظن أن السبب يرجع إلى أن ما كان يمارس فى بخارى وهمدان وأصفهان لم يكن معروفاً فى بلاد الشام . لذلك اختلفت مواضع الدساتين على رقبة العود ، فالمجنب الأول كان عبارة عن بعد دياتونى قيمته ( ١١٢ سنت ) ، فى حين أن النصف بعد فى الأماكن الأخرى كانت قيمته ( ٩٠ سنت ) وكان يطلق عليه ليما ، أما البعد الزلزلى ، فكان بعداً طبيعياً قيمته حوالى ( ٣٤٣ سنت ) . كما قدم ابن سينا تدويناً للأصابع ، ومن هنا نرى أن الفرس كانوا يطلقون أسماء خيالية على المقامات الموسيقية ، مثل ( سلمكى ) و( نوا ) وغيرها ... وقد دخلت هذه الاسماء الفارسية إلى اللغة العربية فى القرن (الثالث الهجرى / التاسع الميلادى) ، عندما كانت تتماشى مع الأصابع العربية ، ولكنها اختلفت فيما بعد .

| ١١٤٩ |
|---|
| صـ |
| ٢٤٠ |

قد ذكرت كل الآلات الموسيقية العربية القديمة ، عدا بعض الإضافات ، مثل (العتقاء) وهى آلة لها رقبة طويلة ، و(السلياق) وهى على الأرجح

السمبيك اليونانى الذى يماثل السبيكة الآرامية، والصنج الجينى أو الصينى، وهو المتالوفون الصينى .

وقد قدم ابن سينا فصلاً عن الموسيقى فى عمل أصغر هو ( النجاة ) الذى ترجمه إلى الفارسية أبو عبيد الجوزجانى باسم دانش نامة .

أما أبو منصور بن زيله (ت ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ) فهو أحد تلاميذ ابن سينا ، ويعد مؤلفه ( الكافى فى الموسيقى ) أكثر قيمة من المؤلف السابق الذكر لابن سينا .

وعلى الرغم من ان البارون ديرلانجية كان له رأى مخالف، فإن مادة هذا الكتاب مهمة ، خاصة فيما يتعلق بالشق العملى للموسيقى ، كذلك به مقتطفات من رسالة للكندى لم تكن معروفة حتى ذلك الحين .

وربما من الغريب أن نذكر أن الكندى قد ألف تعليق على كتاب قانون إقليدس ( Sectio Canonis ) ، تحت اسم (رسالة فى قسمة القانون) ، حيث أنه كان مولعًا بكتاب إقليدس ، إلا أنه لم يحدث أن ظهر أى تعليق على إقليدس إلا بعد ظهور العالم ابن الهيثم (ت ٤٣٠هـ /١٠٣٩م) عندما أخرج لنا مؤلف (شرح قانون إقليدس) وكذلك كتاب (مقالة فى شرح الأرمونيكى) وربما يكون الكتاب الثانى هو كتاب مقدمة الأرمونيكى لكليونيدس . اما المؤلف الأكثر تأثيراً له فهو ( رسالة فى تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية) ، ولم تعرف محتوى هذه الرسالة حيث قد محيت بيد الأهمال ، غير أن من الأرجح أنها تناولت ظواهر دائمًا ما حيرت العقل العربى ، مثل : تأثير الموسيقى على سرعة سير الجمل وجعل الفرس يشرب بالموسيقى / ، وهدوء الزواحف بسماعها ، وتحرك الطيور إلى الشرك بجاذبية الموسيقى .

١١٥٠
صـ
٢٤١

ولا يفوتنا المعجمى الأندلس الشهير ابن سيدة (ت ٤٥٨ هـ/١٠٦٦م) والذى يحتوى مؤلفه (كتاب المخصص) على عدة أبواب عن الموسيقى

الآلات الموسيقية ، كذلك عرف رجال من مشاهير الأندلس الذين حققوا
دراً من النجاح فى العلوم الموسيقية ، إلا أن بعضهم قد هاجر إلى بلاد
خرى هرباً من تشدد فقهاء البربر، وكان أحدهم أبو الصلت أمية (ت
٥٢٩هـ / ١١٣٤م ) الذى هاجر إلى مصر ، وحقق شهرة واسعة كمنظر
موسيقى وأيضا كممارس لها . ويعد مؤلفه (رسالة فى الموسيقى) من
لأعمال المهمة ، حيث أنه ترجم إلى اللغة العبرية ، كما اقتبس منه
( بروفست دوران ) ، ولخصت محتوياته باللغة الإنجليزية ، كذلك ألحانه يبدو
ن كان لها ثقلاً فى شمال إفريقيا .

وقد قام الفيلسوف ابن باجة (ت ٥٣٣ هـ / ١١٣٨م) بجمع (الكتاب
لموسيقى) ، والذى ذكر ابن سعيد المغربى أنه كانت له شهرة فى بلاد
لمغرب العربى ، مثل كتاب الفارابى فى بلاد المشرق العربى . وقد الف كذلك
كتاب النفس) وهو بدون شك تعليق على كتاب أرسطو (النفس) الذى يتناول
لسماع والأسس الطبيعية للصوت . وعلامة أندلسى آخر هو ابن الحداد (ت
٥٦٠هـ/١١٦٥م) وقد ألف كتاباً أسماه كسيرى بـ (النظام الموسيقى)، دون
ن يعطى المرادف العربى، وكان الأشهر منه ابن رشد (ت ٥٩٣ هـ /
١١٩٨م)، وكان مشهوراً فى أوروبا كفيلسوف ومعلق على مؤلفات أخرى ،
وفى مؤلفه ( شرح فى النفس لأرسطو ) عالج موضوع تمدد الأصوات الذى
م يتناوله أى أوروبى ، حتى ترجمه مايكل سكوت إلى اللاتينية ، وقد طبع
(عام ٨٧٧ هـ / ١٤٧٢ م) . واشتهرت أسماء الكثير من منظرى الموسيقى
من الشرق الأوسط والأدنى فى كتب التاريخ ، ومنهم أبو الحكم البهلى -
ت ٥٥٠ هـ / ١١٥٥ م) وكان ذا شهرة واسعه فى بغداد ودمشق كعالم
رياضيات وعلوم طبيعية ، كما كان مؤلفاً موسيقياً معروفاً .

والأكثر شهرة هو ابن النقاش البغدادى (ت ٥٧٤هـ / ١١٧٨م) وقد
تتلمذ فى علم الموسيقى على يد يحيى البياسى الذى خدم فى بلاط
لسلطان صلاح الدين الأيوبى (ت ٥٩١هـ / ١١٩٣ م ) ، وكان كذلك

١١٥١
صـ
٢٤٢

محمد بن أبى الحكم (ت ٥٧٦هـ/ ١١٨٠م) ، وهو ابن البهلى ، وكانت لديه دراية بعلوم الموسيقى بالإضافة إلى أنه كان يتقن ممارستها .

وفى المدرسة النظامية فى بغداد ، كان كمال الدين بن مناح (ت ٥٥١هـ / ١١٥٦ م ) الذى لم يكن له منافسًا فى علوم الفلك والمخروطيات والموسيقى والقياس.

وكان علم الدين قيصر (ت ٦٤٩هـ / ١٢٥١م) أبا الرياضيات فى زمانه ، وكان تلميذ كمال الدين ، ويقول حسن بن عمر ، إن علم الدين كان على دراية واسعة بالموسيقى .

وفى الشرق الأقصى صعد نجم فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦هـ/١٢٠٩م ) مؤلف كتاب ( جامع العلوم ) ، وهو عبارة عن موسوعة بها قسم من تسع فصول عن نظرية الموسيقى، وأيضًا كان مفكرًا يتطرق إلى نواحى جديدة . كذلك يوجد مؤلف عن الموسيقى لـ نصر الدين الطوسى (ت ٦٧٢هـ /١٢٧٤ م ) موجود فى باريس ، يضم عناصر نظرية للموسيقى فقط . أما العمل المهم ، فكان للحسن بن أحمد بن على الكاتب (ت ٦٢٦هـ/١٢٢٨م ) ويسمى ( كمال الأدب الغنائى ) وله نسخه وحيدة موجودة بالقسطنطينية ، ويتكون من ٤٠ باب بحيث يعطى تغطية شاملة لموضوع الموسيقى.

وأخيرًا يأتى ( صفى الدين عبد المؤمن الأرموى البغدادى – ت ٦٩٣هـ/١٢٩٤م) مؤلف كتاب ( الأدوار) وكذلك ( الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية ) والذى كان له فضل تحديث الموسيقى فى الشرقين الأوسط والأدنى .

وقد أخذ السلم الموسيقى للطنبور الخرسانى ، واستخدم تدرج نسب أبعاده (ليما، ليما، كوما. وقيمتها ٩٠،٩٠،١٥٠ سنت) كأساس لما أطلق عليه النظرية النظامية . وقد أطلق عليه العلامة (كازافيتر) لقب (زار لينو الشرق)،

فى حين اعتبر الموسيقى الإنجليزى السير هربرت بارى أن السلم الجديد هو أفضل ما اكتشف من حيث تقسيمه ، وقال المؤرخ الموسيقى ريمان أن هذا السلم يعطى اتفاقات أوضح من السلم الأوروبى المعدل ، فى حين يرى عالم الفيزياء هلمهولنز أن النظريات كانت لها أهميتها فى تاريخ هذا التطور الموسيقى ، مما أدى إلى انتشار هذه النظرية ، وقد قبلها قطب الدين الشيرازى (ت ٧١٠ هـ /١٣١٠ م ) وهو مؤلف / الموسوعة الفارسية المعروفة باسم ( درة التاج ) ، وعن محمود الأمولى فقد جمع ( نفائس الفنون ) بالفارسية أيضًا ، وعن نظريات صفى الدين عبد المؤمن ، فتضم مجموعة من الكتب منها ( كنز التحف ) الذى صدر فى منتصف القرن (الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى ) ، ونقرأ فى باب الآلات الموسيقية ، أن بعض العازفين كانوا يستخدمون السلم القديم ، أى السلم الفارسى - العربى الفيثاغورى القديم الذى ساد فى أيام الفارابى .

١١٥٢
صـ
٢٤٣

وجميع المؤلفات المذكورة كانت باللغه الفارسية ، حيث تخطت النهضة الفارسية حدود فارس .

وعن الأدب العربى ، فقد احتفظ بمكانته فى كل من مصر والشام والعراق ، وفى المجال الموسيقى ، نجد الكثير من المؤيدين ، منهم ابن العلاء البغداى الذى عاش فى القرن (الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى) وله مؤلف (قراءة الزمان فى علم الألحان) وعن الخطيب (ت ٧٣١هـ/١٣٢٩م)، فقد ألف (جواهر النظام فى معرفة الأنغام)، أما محمد بن عيسى بن كارة (ت ٧٥٩هـ / ١٣٢٩م ) ، فله كتاب (غاية المطلوب فى فن النغم والضروب) ، وعن عمر بن خضر الكردى (ت ٨٠٠ هـ/١٣٩٧م) فله كتاب (كنز المطلوب فى علم الدواير والضروب ) ، ولكن الأهم يظل ابن الطحان ( الذى عاصر القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى ) مؤلف كتاب (حاوى الفنون) الذى له قيمة كبيرة خاصة حول تركيب الآلات الموسيقية .

وقد أثرت النهضة الفارسية فى تركيا ، وهذا التأثير يرجع فى الأصل إلى عبد القادر بن غيبى (ت ٨٤٠هـ / ١٤٣٥م ) وهو شخصية رائعة ، كان منشداً لعده قصور من بغداد إلى سمرقند، ويعد مؤلفه (جامع الألحان) أكبر مصدر لشهرته ، كما أن أعماله وأعمال صفى الدين عبد المؤمن كانت معتمدة ككتب دراسية مقررة فى علم الموسيقى .

وكان عبد القادر بن غيبى ينقد بعض المسلمان الموسيقية التى وضعها صفى الدين عبد المؤمن ومن المؤلفين اللغة العربية الذين واصلوا المسيرة الجرجانى -(ت ٨١٦ هـ / ١٤١٣م) مؤلف (التعليق على مولانا مبارك شاه) وكذلك (رسالة محمد بن مراد) وكلاهما بالمتحف البريطانى ، وكل ذلك يعكس الاتجاه النقدى اللاذع للمنظرين المسلمين فى الموسيقى .

وعلى الرغم من تأثير النهضة الفارسية / على تركيا إلى حد كبير ، والتى بدأت فى ذلك الوقت تسيطر سياسيًا على الشرق الأدنى ، فإن الثقافة العربية كانت لها الغلبة فى مصر والشام والعراق .

| ١١٤٨ |
|---|
| ص |
| ٢٣٩ |

وقد كتب المؤلف التركى خضر بن عبد الله كتاب (أدوار موسيقية) للسلطان مراد الثانى ، وذكر فى الكتاب نفسه الفارابى وعبد المؤمن وبطليموس ونيكوماخوس وعبد العزيز الكرمانى كمراجع له . ويوجد مؤلف تركى يدعى أحمد أوغلى شكر الله الذى جمع كتاب بناه على كتاب (كنز التحف) الفارسى الذى صدر فى القرن السابق ، وظهر أيضاً اللاذقى ( ت٩٠٠هـ /١٤٩٤م) الذى أهدى كتابه (رسالة الفتحية فى الموسيقى) للسلطان التركى ( بايزيد الثانى ) وكذلك ألف ابن خلدون - ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٦ م ) كتابه (المقدمة) الذى كان عبارة عن تقدمة لكتابه (كتاب العبر) وقد خصص فيه فصلاً للموسيقى ، وتبقى شخصية أكثر اهمية فى الموسيقى ، وهى الماردينى (ت ٨٠٩ هـ / ١٤٠٦ م ) وكتابه (مقدمة فى علم قوانين الأنغام ) بالإضافة الى كتاب آخر ، هو ( أرجوزة فى شرح النغم) ، وفى الواقع فإن القصيدة أصبحت أداة شعبية لنقل هذا الفن

إن لم تكن أداة سهلة . وكان الأكثر شهرة ، الرسالة التى تحمل عنوان (فائدة فى ترتيب الأنغام على الأيام والبروج) وهى مجهولة المؤلف ، ولكنها تعكس استمرار سيطرة مبدأ تأثير الأجرام السماوية القديم .

وظهر ذلك واضحا أيضًا فى (رسالة فى علم الأنغام) لمؤلفها شهاب الدين الأعجمى (القرن التاسع الهجرى/الخامس عشر الميلادى) .

وعن شرح الآلات وتوضيحها نجد أهم كتاب فى مصر وهو (كشف الهموم والكرب فى شرح آلات الطرب) فى (القرن التاسع الهجرى/ الخامس عشر الميلادى ) وفيه اقتباسات من مصادر عديدة غير معروفة منها مؤلفات تقى الدين محمد بن حسن الفارابى أو الفريابى وأحمد بن محمد بن أيوب الخوارزمى وآخرون .

والنسخة الوحيدة من هذا الكتاب موجودة فى القسطنطينية ، أما أسماء المقتبس منهم فتوحى بأنها لأشخاص من أصل تركمانى ، ويوجد اثنان ممن وضعوا النظريات الموسيقية ، هما سعد الدين كمارى (القرن التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى ) الذى ألف كتابه عن الهارب (الشنج ) على هيئة حوار بين أستاذ وتلميذه ، و( فخر الدين الخوجندى ) الناقد الماهر (القرن العاشر الهجرى / السادس عشر الميلادى )، الذى ألف حاشية لكتاب صفى الدين عبد المؤمن /.

١١٥٤
ص
٢٤٥

ومع بزوغ فجر القرن العاشر الهجرى / السادس عشر الميلادى ، بدأت سيطرة الأتراك العثمانيين من كردستان إلى الجزائر ، وطوى النسيان الموسيقى ونظرياتها ، وراحت خلاصات العلوم التى تضمنت الموسيقى ككتاب (إرشاد القصيد) للأكفانى (ت ٧٤٩ هـ / ١٣٤٨م) ، ولكتاب (مقاليد العلوم) للجرجانى (ت ٨١٦ هـ/١٤١٣م)، وكتاب (أنموذج العلوم) للفنارى (ت٨٣٩ هـ/١٤٣٥م) وأخيرًا كتاب (مفتاح السعادة) لتشكبرى زاد الذى نقل معظمه من خلاصات أقدم. وقد ألف شمس الدين الصيداوى الدمشقى ،

كتاباً أسماه (كتاب فى معرفة النغم) ، ومثل باقى مؤلفات تلك المرحلة ، كان الكتاب منظوماً بالشعر، ولكنه تضمن علاقة تدوين حديثة من خلال مدرج مكون من ثمانى خطوط ، ويوجد مؤلف آخر بالرجز ألفه نصر الدين العجمى وكذلك وصلنا مؤلفين آخرين بالنثر الشعرى .

ومن بين الأعمال المهمة فى هذا القرن ، كتاب (رسالة الكاشف فى علم الأنغام) ، كتبها المظفر بن الحسين بن المظفر الحصكفى ، وفى المغرب ، شارك ابن الونشريسى (ت ٩٥٦هـ / ١٥٤٩ م) فى مؤلف بعنوان (طبايع وطبوع وأصول) .

وفى القرن (الحادى عشر الهجرى / السابع عشر الميلادى) عاش بو عصامى (ت ١١٠٣هـ / ١٦٩٠ م) وكان أستاذ محمد بن طيب العالمى ( ت ١١٣٦هـ/ ١٧٢٢م ) والذى كتب (الأنيس المطرب ) ، وهو أيضاً من اصل مغربى . يلى ذلك عبد الرحمن الفاسى (ت ١٠٩٨هـ/ ١٦٨٥م) ، الذى كتب كتاب (الجموع فى علم الموسيقى والطبوع ) .

وقد تجاهل المغرب العربى السلم النظامى مثل الأندلس، واتبعوا النظام القديم المبنى على السلم الموسيقى الفيثاغورى ، مع استخدام بعد الثالثة الطبيعية الزلزلية وقيمتها (٣٥٥ سنت) ، أما فى بلاد فارس ، فكان يستخدم السلم النظامى فى القرن (الحادى عشر الهجرى / السابع عشر الميلادى) ، وكان قائد المسيرة هو (أبو الوفا بن سعيد) ، وقد كثرت المؤلفات الموسيقية فى فارس ، رغم تفاهة بعضها مقارنة بأمجاد الماضى ، ومن بين هذه المؤلفات (تعليم النعمات) و (رسالة فى علوم الموسيقى) و (دار علمى موسيقى) / و (الدر النقى فى فن الموسيقى )، والذى كتبه بالعربية أحمد المسلم الموصلى (ت ١١٥٠هـ / ١٧٣٧ م ) ، ويستند الى مؤلف فارسى كتبه وهو عبد المنعم البلخى .

١١٥٥
ص
٢٤٦

أمـا فى الهند الإسـلامـيـة ، فـقـد كـان هناك مـوسـيـقـيـين فـرس وخرسـانيين وتركـمـان ، وقـد كانت لهم الأفـضلية بجوار الهنود ، وكـان من الواضح ان هؤلاء الموسيقيين قد تدربوا على فن مختلف فى أغلب جوانبه عـن الشـعـوب الآرية الهندية ، وقـد أخذوا من الكتب الموسيقية المعروفة فى فـارس حجة ، كما فعـل الموسيقيين الهـنـود عـندما رجعـوا إلى المراجع السنسكريتية .

ونعـرف كتـابين فارسـين قـد أهـديا الى الإمبراطـور أكـبر (ت ١٠١٤هـ/١٦٠٥م) وهـمـا (تحـفـة الأدوار) للكاتب عنايه الله ابن مـرحـاج الهـراوى ، و(رسـالة دار عـلم الموسيقى) للكاتـب قاسـم بن دسـت على البخارى .

وقد أمر أمير فى قصر الأورنجزيب يسمى شاه قباد بن عبد الجليل الحارثى ، أمر ديانات خان بجمع مؤلفات عربية وفارسية عن الموسيقى ، أمـثـال الكندى وابن المنجـم والفـارابى وابن سينا وابن زيله وصفى الدين عبـد المؤمـن وغـيرهم مـن الكتاب الذين قـرأ كتبهـم هـو شخصيًا . وقد صدرت ترجمتان فارسيتان لمؤلفات سنسكريتية أحداهما هى ( راج دربان ) لفقير الله ( ١٠٧٣ هـ / ١٦٦٢م ) والثانية هـى (برجات سنحيـت) لميرزا روزان زامـير (ت١٠٨٠هـ/ ١٦٦٩م ) وقد أثنى عليـهـا ( شيـر خـان لودهى ) . وهناك كتاب ثالث هـو ( تحفـة الهـند ) للكاتـب مـيرزا خـان محـمـد بن فخـر الدين (ويرجع تاريخه إلى عـام ١٠٨٦هـ /١٦٧٥م ) ، وقـد كتـب إيواد محمد كامل عن عزف البين فى مؤلفه ( رسالة دار أمل بين وسطحى رجائى ) فى حين سـاهم أبو الحسـن قيصر بكتاب اسمه (معارف النغم ) .

## (٤)

# التأثير

**«جـــارك معلمـــك»**

مثل عربى

كما ذكرت آنفًا نجد أن الشرقين الأدنى والأوسط كانا يؤثران على اليونان والرومان منذ زمن بعيد ، وقد زاد ظهور الإسلام تأثير الشرق أضعافًا مضاعفة على العرب الذين كانوا على الأرض الأوروبية منذ القرن (الثانى الهجرى / الثامن الميلادى) فى شبه جزيرة أيبيريا ، ومن القرن (التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى) فى البلقان .

١١٥٦ صـ ٢٤٧

وعلى المستوى الثقافى / فإن هذا التأثير كان مصدر نعمة ، وليس على إسبانيا والبرتغال فقط ، بل على سائر أوروبا .

وكان العرب والمغاربة يشكلون حوالى ١٠٪ من تعداد سكان شبه جزيرة أيبيريا ، وكان إنتاجهم الأدبى والفنى والعلمى له أثر كبير داخل البلاد ، وليس بغريب أن تستحوذ الحضارة الوافدة من الشرق على كل العقول والعيون والآذان .

وما تدين به أوروبا إلى الحضارة العربية الإسلامية فى الأدب والعلوم والفلسفة والمعمار وباقى الفنون الثانوية قد عرض بالتفصيل بين فصول هذا الكتاب ، حيث كان التأثير الموسيقى الأندلسى والبرتغالى على أوروبا هو محور اهتمام كاتب هذه السطور لعدة سنوات .

ولأهمية هذا الموضوع لابد من بذل المزيد من الجهد لنصل إلى السبب الحقيقى الذى أغرى بقية أوروبا لاحتضان هذا الفن الوافد . وبالنسبة للشعوب الإسلامية لم تكن الموسيقى مجرد امتياز يستمتع به الصفوة ،

بل كانت ميراث للجميع ، لذلك كانت جزءاً لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية للمجتمع ، كما اعتقد إخوان الصفا وهذا ما عرفه الإشبيلين والمغاربة . أما عن موسيقى هذه البلاد قبل الفتح الإسلامى ، عام ( ٩١ هـ / ٩٣ هـ : ٧١٠م /٧١٢م) ، فلم يصل لنا الكثير. حقيقة أننا نقرأ عن أزيدور الاشبيلى (ت ١٥ هـ / ٦٣٦ م ) الذى أمتدح أثره على ثقافة القرون الوسطى ، مدحاً وصل إلى عنان السماء ، إلا أن كتاب إيزيدور ( أصل الكلمات ) لم يطلعنا على شيء يذكر من موسيقى عهده للحد الذى يزيل طلاسم هذا العهد ، وأن كل ما جمعه فى هذا المجال كان من مصادر بدائية كما ذكر ميجنار .

وفى القرن ( الثانى الهجرى / الثامن الميلادى ) ، نجد إن فى مؤلف إيزيدور أصل الكلمات و بالتحديد فى مخطوط Tole tunus ملاحظات هامشية باللغة العربية ، وهنا يتساءل البعض : لماذا؟

والاجابة هى أن الطبقة الإسبانية المسيحية المثقفة وجدت أن استخدام تلك اللغة تفتح لهم آفاقاً جديدة فى مجال الفنون والعلوم والآداب .

وفى عام (١٨٨هـ/ ٨٠٤ م ) كان للغة العربية استخدام رسمى فى التعامل والمراسم الكنسية ، وكان الأسقف ألفاروز القرطبى ( القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى ) ، ينعى انتشار الثقافية العربية إلى الضرر الذى لحق بالنصوص الدينية المسيحية ، وهذا يشير الى التيار السائد فى تلك الفترة ، ويمكن اقتفاء الأثر الأندلسى منذ بدايته فى الأيقونات ، مثل إنجيل القديس ميدارد ( القرن الثانى الهجرى / الثامن الميلادى ) وفى ( سفر المزامير) القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى ) وفى المنمنمات / التى أعيد إنتاجها ( القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ) على يد إم . سيرانو فاتيجاتى ، و التى يظهر فيها الطنبور ذو الرقبة الطويلة ، وآلات أُخرى ، منها الرباب الكبير والصغير . وكان لبعض هذه الآلات ذات الرقبة مثل العود والطنبور دساتين على العتب ضبطت على نظام السلم الفيثاغورى العربى بدقه متناهية .

١١٥٧
صـ
٢٤٨

وكان الموسيقيون الأوروبيون قبل ذلك يعتمدون على السمع فقط فى دوزنة الأوتار وسكوت النغمات ، وفيا يلى عدد من الآلات الأندلسية من أصل مغربى بأسمائها العربية : الطنبور ، العود ، الرباب ، القانون ، الشبابة ، البوق ، النفير ، الصنوج الصفر والطبل .

ويمكن مشاهده صور لهذه الآلات فى منمنمات تسبحة العذراء مريم (كانتيجاس دى سانتا ماريا) لـ ألفونسو السابيو (ت ٦٨٣هـ/ ١٢٨٤م)، فى حين أن كتاب (De buen Amor) لصاحبه چان رويز (ت ٧٥١هـ-١٣٥٠/م) ، يفرق بين الآلات الإسبانية والآلات المغربية ، مثل الجيتار المغربى والجيتار اللاتينى ، لذلك لا يجد المرء دهشة عندما يذكر المؤرخ الموسيقى الأسبانى روفائيل ميتانا قوله: "إن الحضارة الشرقية غنية، وثرية وتركت أثرًا خالدًا فى العديد من نواحى الفن الإسبانى وعلى الاخص الموسيقى" .

وقد وجد الإسبان أن الموسيقى المغربية وأغانيها جذابة وذائعة الصيت، وسرعان ما أصبحوا مستمعين وممارسين لها مثل أهلها ، وجمعتهم جميع ألوانها ، مثل الليلة والزمرة - وهى سهرات غنائية تسمع فيها ألوان الطرب ، مثل الغنية والحداء والنشيد ، حيث شنفوا آذانهم بسماع الأريفيا المغربية ، وحفزت الموريسكا أقدامهم على الرقص ، لدرجة جعلتهم يصيحون بكلمات (الجزارة) أو (الأريدو)ا للتعبير عن الإعجاب ، وهى بالعربية تماثل كلمتى الغزاره والأريض ، وقد يسمع المرء إلى يومنا هذا لفظ (أوليه أوليه ) بإسبانيا وهو (الله ) بالعربية ويقاطع الأداء فى الغناء الغجرى ( Cante Hondo) عندما تجرف العاطفة المستمعين للحن والزخارف الذى يؤديها المغنى أو العازف .

وكما يقول البروفيسور (چى . بى . تريند) : " إن هذا الميل الى مدح الإضافات الزخرفية يوجد فى كل ألوان الفنون ، سواء الراقية أو الشعبية ، وبلا شك فإن هذا يرجع إلى العهد الأندلسى " .

| ١١٥٨ |
|---|
| صـ |
| ٢٤٩ |

ومن الرقص ، فإن رقص الموريسكا كان مثار إعجاب أهل أيبيريا فى إسبانيا والبرتغال ، وفى مجال الرياضة والتسالى فى البرتغال ، فإن أثر المغاربه لا يزال واضحاً .

وكان المرح والشكر يغلبان على مشاعر أهل أيبريا فى المناسبات الإسلامية المهمة ، وأما عن وجود الرقص فى هذه الأعياد ، فهو أمر محتمل جداً ، ونستدل عليه من موشاكيم – muchachim البرتغالية ، والتى ربما تكون تحريف الكلمه العربية (مواسم )، والمواسم هى اللفظ المستخدم للأعياد الإسلامية الستة ، كما ورد عند ابن بطوطة والمقارى .

ومن ناحية أخرى نجد أن بيدور دى الكالا (ت ٩١١هـ / ١٥٠٥م )، يذكر لفظ (الموجه) وجمعها (الموجهين) وقد ربط كل من (دوزى) و(أنجلمان) هذا اللفظ بكلمه (Losmatachines) ، وتعنى الفرقة المكونة من أربعة أو سة أو ثمانية أفراد ، وتؤدى رقصات بهلوانية ويقال أن هذا اللفظ مشتق من الكلمة العربية ( الموجهون ) وتعنى (المقنعون) ، والتى وصلت الى إسبانيا تحت لفظ (مسكره) وتعنى (ممثل) و (زهارون) وتعنى (المهرجون ) وهما مأخوذان من لفظان عربيان هما (مسخرة) أى سبب الضحك و(سنجارة) أى المضحك ، وهناك لون آخر من التسلية هو المهرج الإسبانى وهو بعينيه مقتبس عن المهرج المغربى ، وهكذا فقد أذهلت فنون هؤلاء كل من المغاربة والإسبان وامتد تأثيرهم الى الخارج على يد المنشدين المتجولين ، فكان هؤلاء المنشدين هم الناشرين الفعليين للموسيقى فى العصور الوسطى .

ويذكر (نيومان) أن هؤلاء كانوا يحملون معهم موضوعات جديدة من شعب إلى آخر ، الى جانب العديد من الإيقاعات الأصلية المفرده التى كان لها فيما بعد أثر كبير ، حتى أن كبير أساقفة حيتى (القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى) اكتشف أن تمثيل الإيقاعات المغربية لا يرجع

وضوحه فى العزف على الآلات ذات القوس ، بقدر وضوحه فى ضربة الريشة عند الأداء على آلة العود والطنبور .

وهناك خاصية أخرى تظهر فى هذا الفن ، وهى زخرفة المغنين والعازفين المسلمون للحن الأساسى ، والتى قارنها البروفيسور تريند بفن الأرابيسك لمودجا ، وقد شهدت السجلات الرسمية بأن القصور الإسبانية كان بها مغنون وعازفون مسلمين ، وحتى أن أسماؤهم كانت مدونة .

أما عن وجود مجموعة من المغاربة بطبقة المغنين المتجولين ، فهذا دليل آخر ، فمن المحتمل أن يكون الشعر الطويل والوجوه الملونة والثياب المزركشة قد أدخلها المنشدون الشرقيون ، وأن رقصة الموريسكا الإسبانية والمشهورة بالجلاجل فى أقدام الراقصين والحصان الخشبى وكلها أشياء منقولة عن المغاربة قد أخذت بعقولهم وأسرت موسيقاها آذانهم .

| ١١٥٩ |
| --- |
| صـــ |
| ٢٥٠ |

فنجد أن الحصان المغربى الخشبى ذى الجلاجل فى عنقه ( الكراج ) مذكور منذ عهد جرير (ت ١١٠هـ/ ٧٢٨ م) ، كما وصفه ابن خلدون. وعند تناول انتشار هذه الفنون نجد أن بعض المظاهر الخارجية لموسيقى الباسك تظهر المسحة المغربية ، فرقصة (المتشيكو) التى يرقصها الشباب بالعصيان توحى على الفور بالأصل العربى فى كلمة المسكويكة، وكذلك هناك فى (كتالونيا) رقصة خاصة بإبريق الماء تعرف باسم (الماراتكزا) وهى مشتقة من كلمة ( المرششة ) المغربية ، وقد أدخلت عام (١٢١٥هـ/ ١٨٠٠م) .

أما إيقاع ( الزورت زيكو ) الباسكى المعروف فى إسبانيا والذى يوزن إيقاعيًا بميزان (٨/٥) فهذا يذكرنا بإيقاع الماخورى المغربى . ويؤكد لنا البروفسيور دونوسيتا أن إيقاع الزورت زيكو لا يمثل موسيقى سكان الباسك . أى أنه دخيل جلبه المغاربة .

ومن بين الآلات الشعبية لسكان الباسك ، نجد (البوقة) و(الطبولة) وهما منحدران من البوق والطبل المغربيين. وكذلك المثل الأوضح للتأثير

المغربى (الزمل زين) المعروف فى الباسك ، والذى ظل الناس إلى يومنا هذا يركبونه ، ومن المحتمل جداً أن يكون هو ( زميل الزين ) العربى أو (الفارس النطاط) ويقال عنه بالإنجليزية الحصان الخشبى .

وسرعان ما انتشرت هذه المظاهر الحديثة فى إسبانيا والبرتغال ، وكما توحى لنا اللغات والعادات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية ، يوجد بعضها حتى اليوم فى مقاطعات جبال البرانس - بين إسبانيا وفرنسا - بشكلها الأصلى ، ودون أن يطرأ عليها تغيير، ونذكر منها الطنبور الذى شق طريقه إلى أوروبا باسم ( الطنبور الباسكى ) .

ويذكر السيد چان بويه فى كتابه ( الأغانى الشعبية فى الجبال الفرنسية ) أن بعض الأغانى الشعبية فى بعض الأقاليم الفرنسية قد تأثرت بالفن الشرقى ، حيث رصد فى مجال دراسته النمط المغربى تحديداً.

كذلك من بين الأمثلة العديدة التى ذكرها نجد رقصة ( الموتشيكو ) من برن وهى نفسها الرقصة الباسكية الحربية ، وإحدى الرقصات الغنائية المشهورة فى جبال البرانس الفرنسية وتسمى ( الراملیت ) . وهذه قد نشأت فى ( تولوس ) فى القرن ( السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى ) ، ثم طواها النسيان ، إلا إنه يمكن سماعها فى جبال الفوية . فهل يمكن أن تكون هذه الرقصات الغنائية الثنائية الميزان قد اكتسبت اسمها من إيقاع (الرمل المغربى) ؟ ويعتبر الميل للموسيقى الشعبية أمر معروف ، ومن أمثلته إيقاع الأقصاق البلغارى الموجود فى لحن الآلات الباسكية ، والذى يمكن أن نقتفى أثره فى ( الأقصاق التركى ) وميزانه (٨/٩) .

ونجد أن علم الأيقونات يمدنا فى فرنسا بأوضح مثال للأثر المغربى العربى على الآلات الموسيقية ، كما أن أدبها يؤكد هذه الحقيقة ./ فنجد أن العود، الرباب، القانون والطنبور المغربية ظهرت فى القرن (السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى) ، بأسمائها الإسبانية وهى اللوث والربيب والميكانون

١١٦٠
صـ
٢٥١

والماندور والجيتار المورسيكا الإسبانى لصاحبه چون رويس ( القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى ) والموراكا لصاحبها جوييوم دى ميشو ( ٧٤٣هـ/ ١٣٤٢م ) فى فرنسا . ومع هذه الآلات ظهرت النقارات العربية والطبل و الطبل زان ، وتعنى الطبال وفرنست إلى كلمات (ناجوارى) (نقائر) وتابور وتابلوزان ، وبعد ذلك تبنى الفرنسيون التمبال الفارسى فى (٨٧٦هـ/ ١٤٧١م) ، ولاقى المنشدون الفرنسيون الترحيب فى القصور الإسبانية وكان هؤلاء بالإضافة إلى المنشدين الجوالين هما السبيل لانتقال الآلات المغربية والموسيقى الى خارج البلاد ، كذلك كانت رقصة الموريسكا الإسبانية تؤدى فى فرنسا وكان الراقصين المريسة فى فرنسا أى المغاربة يلبسون أقنعة مثل المسخرة المغربية ويلونون وجوههم حتى وقت ثوإينوت أربو (٩٩٧هـ /١٥٨٩م) الذى أطلق عليهم (المهرجات) .

وكانت مشكلة التروبادور فيما يتعلق بالأثر المغربى هى ساحة الصراع الدامى الذى يعود إلى عام ( ١١٠٥هـ /١٦٩٣م ) منذ ظهور كتاب هويت بعنوان ( Origine Febularum Romanensinum ) واكتشاف ليڤى البرفانسى (١٣٧٤هـ / ١٩٥٤ م ) ، أن الأغنية الخامسة من كتاب أغانى جولام التاسع ، الذى كتبه چان روى ليست فقط منقولة نقل خاطىء ، بل الأسطر الأخيرة منها عربية خالصة ، وكانت هذه مفاجأة حقيقية للمتشككين فى الأمر ، وسواء أكان التروبادور قد اقتبسوا شكلهم ومؤلفاتهم من المطرب المغربى أم لا ، فقد سنحت لهم الفرصة لفعل ذلك وفى الواقع ، فإنه من الممكن إن تكون كلمة المطرب المتجول ( تروبادور ) البروفانسية ، قد اشتقت من كلمه ( طراب ) العربية (طرب تعنى ابتهج ، طرَّب تعنى غنى) والتفسير الصحيح للكلمة يأتى من الفعل الفرنسى ( تروڤار ) وبالفرنسيه – trouvere ومعناه يجد ، والمراد قوله ان المطرب أوجد الطريق لميلاد شعر التروبادور .

ويقول جورف أنجليد إن التروفادور الذى كان يقيم فى البلاط كان يعرف باسم segrier وهى مشتقة من كلمة (سخر) المغربية فى حين يرى متنديز بيدال إن هذا النوع ( segrier ) هو فئة بين التروبادور ومطرب القصر ، ونجد أنه فى مؤلفات بيدرودى الكاد ( ٩١٥هـ / ١٥٠٩م ) إن كلمة التروبادور معناها الشاعر والنديم المغربى / وكذلك الأديب .

١١٦١
صـ
٢٥٢

ويقول ريبيرا إنه هناك بعض الشك إن المؤلفات المغربية من الزجل والموشح والتى ترجع للقرن الرابع الهجرى والعاشر الميلادى كانت هى الأصل الذى نبتت من خلاله العديد من الأشكال الشعرية التى يؤديها شعراء التروبادور ، وحتى المشاهد والشخصيات الدرامية لهذا النوع من الشعر توحى بجو الشرق .

واذا أمكن نقل كل هذه الملامح ، فلما لا يتم اقتباس الألحان أيضًا ؟

فى الواقع أن الشعر والموسيقى متلازمان ، وحتى إن عجز التروبادور عن فهم اللغة العربية ، فهم قادرون على فهم البناء العروضى والاوزان اللحنية ، لأنها ستعلق بأذانهم ، وعلى أية حال كان هناك من يقوم بهذا العمل وهم مطربى القصر . وكما يصر نيكى على رأيه فى أن بعض الأعمال التى تؤرخ لشاعر التروبادور القديم جولام التاسع (ت ٦ هـ / ١٢م) لا يمكن فهمها إلا من خلال الموشح والغزل المغربيين ، كذلك قال عن ماركابرو إن له قطعتين (زرزور) موضوعتين على لحن عربى أندلسى .

وما نعلمه يقينا أن الأداء المتكرر والمقطع الإسبانى يحمل بالعربية معنى (المركز) و (البيت) . والأكثر إثارة للدهشه هو التطابق الأدبى بين المصطلحات الموسيقية العربية واللاتينية فى المصطلح اللاتينى (Conductus) والعربى (المجرى) ، على الرغم من أننا قد نعجز حاليًا عن توضيح هذا التطابق فى الاستخدام .

وفيما يتعلق بتسبحة السيدة العذراء (كانتيجاس دى سانتا ماريا) لـ الفونسو العاشر (ت ٦٨٣هـ / ١٢٨٤م) ، فإن المنمنمات الموجودة بها تقدم وصفا لبعض الآلات المغربية ، وقد أبدى چوليان ريبيرا العديد من المزاعم حول الأثر المغربى فى كل من التركيب اللحنى والبناء الإيقاعى فى هذا العمل . وبما أن توضيحه للبناء الإيقاعى للعمل لا يتفق مع الإيقاعات العربية خلال الفترة من القرن الثالث الهجرى / التاسع الميلادى الى الخامس الهجرى /الحادى عشر الميلادى) ، فإن تفسيره هذا مشكوك فيه ، فى حين أن الألحان التى دونها قد رفضها الجميع ، بالرغم من أن المادة الأدبية التى جمعها تمثل قيمة كبيرة لكل من يعمل فى المجال .

وعلى الرغم من فشل ريبيرا فيما سبق ، فإن هذا لا يعطى الصلاحية لعبارات هيجينى إنجليز أنه ليس هناك أى أثر للحضارة العربية المغربية فى موسيقى الكانتيجاس .

أما غيره من المناهضين للأثر المغربى ، فكانوا أكثر ذكاء ، بأن ادعوا أنه طالما لا توجد موسيقى مغربية معاصرة لتلك الفترة ، فلا يمكن اقتفاء الأثر ومقارنه النتائج على أى من الجانبين فى هذا الموضوع ، وبالطبع هم يدركون سبب عدم وجود أى موسيقى مغربية معاصرة مدونة / من هذا العصر : أن الكاردينال زيمنس حسب ما دونه كاتب سيرته Robles ، قد أمر بإحراق مليون مخطوط عربى ، اعتقاداً منه أن بإمكانه إبادة سبعة قرون من الحضارة الإسلامية فى يوم واحد ، وذلك على حد قول الراحل رينولد نيقولسون ، ونجد أن الملحنين الإسبان ذوى الثقل مثل بيدريل وفالا ، يعارضون بشدة وجود أثر مغربى فى الموسيقى الإسبانية ، فالأول يعلق بقوله : إن الموسيقى الإسبانية لا تدين بشىء ذو قيمة للمغاربة .

١١٦٢
صـ
٢٥٣

وعلينا هنا أن نتساءل : ماذا تعنى عبارة "ذو قيمة" ؟ وكذلك يفضل الادعاء بأن الحضارة البيزنطية هى التى لها الفضل على الموسيقى الإسبانية ، ولا يقدم الدليل الوثائقى الذى طالب به هو وغيره المؤيدين للتأثير

المغربى . وفى الحقيقة لا توجد مخطوطات بيزنطية عن العصر قبل الأندلسى يمكن أن تدعم رأيه .

وعن فالا فهو يرجع الأثر الشرقى فى الموسيقى الإسبانية للغجر الذين لم يدخلوا إسبانيا قبل (٨٤٦هـ / ١٤٤٢ م) ، وليس للميون غربى ومغربى عاشوا فى شبه جزيرة أيبيريا حوالى (٩٥ ، ٩٤ هـ/٧١٢ ، ٧١٣م)، بدون الموزاراب والميودجارز والموريسكوس الذين تبنوا الأسلوب العربى والمغربى فى الحياة .

والحقيقة أن إسبانيا مجبرة على الاعتراف باللمحة الشرقية فى موسيقاها ، مثل الغناء الغجرى و الفلامينكو ، و لكنها تأبى الاعتراف بالأثر الذى تركه العرب المسلمون فى موسيقاها .

و يذكر چان سيرمت أن الغناء الغجرى ( Canto Hondol ) لا محالة من أصل عربى، فى حين يقول رأؤل أن الإبداع فى لحن الفلامنكو، يعود إلى الماضى وفى الغالب إلى الحكم الأندلسى ، ولحسن الحظ فهناك شهود على وجود الأثر المغربى فى الموسيقى الإسبانية ، مثل متينديز بيلايو وميتانا چوردن و منيندز بيدال و ريبيرا ونيكيل وقد امتد الأثر المغربى لإيطاليا أيضًا ، وذلك ظهر فى الآلات الموسيقية الإيطالية، مثل العود والرباب والقانون والطنبور والطبل والنقارات، وأيضًا فى بعض المصطلحات ، مثل (ماشيرا ) و (ماتاكينو ) .

| ١١٦٣ |
| --- |
| صـ |
| ٢٥٤ |

وبالتأكيد وضح الطابع الشرقى فى قصور فردريك الثانى (ت ٦٤٨هـ/١٢٥٠م) ومانفريد (ت ٦٦٥ هـ١٢٦٦/م)، فى كل من باليرمو ونابولى فكان بهما نصيب وافر من المطربين والراقصات العرب.

وبالنظر إلى وثائق العصور الوسطى ، يدرك الفرد أن المطربين الإيطاليين ظهروا فى القصور الإسبانية والعكس صحيح . وكل هذا يندرج تحت بند تبادل الأفكار الجديدة فى الموسيقى بما فيها المغربية التى كانت متقدمه عن سائر أوروبا .

وقد عرضت الآلات الصقلية على لوحات خشبية من القرن (٦ هـ/١٢م) فى (باليرمو) ، فى حين أن اللوحات التى رسمها كل من فرا أنجيلكا وبلينى و مونتانا من القرن ( ٩ هـ / ١٥م ) تفوح بعبق الشرق وأثره سواء فى تنميقها أو فى شكلها ، ويظهر فى لوحة قائد المرتزقة الإنجليزى السير چون هوك وود (ت ٧٩٦هـ /١٣٩٤م ) ، ويظهر فيها المسلحون فى الجبال وهم يستخدمون آلة تشبه (النقارة ) العربية ، وفى ذات الوقت رجع جنود الحملات الصليبية من فلسطين وبلاد الشام بأفكار موسيقية جديدة ، فقد كانوا فيما مضى يستخدمون آلآت محدودة مثل الطبول والأبواق ، فى حين كان يستخدم فى الشام ليس فقط الانفار والأبواق ولكن أيضًا الكوسات والنقاراه والقصعات مع الزمر والسرناى و الصنوج والأجراس وكانت كل هذه الآلات تستخدم للإثارة وإلقاء الرعب فى قلوب الجيوش الصليبية وهناك اعتقاد سائد أن البوق الإسطوانى الذى ظهر على يد ريتشارد كوردى ليون ( ت ٥٨٧هـ / ١١٩١ م ) ، كان فى الأصل فكرة عربية ، وكان العرب يعتبرون الفرقة العسكرية وحدة خاصة تعرف باسم الطبل خانة تتحدد على أساس معيار الصراع الدائر ، وتعزف بلا انقطاع طوال المعركة لخدمة الأهداف التكتيكية الحربية أما فى السلم فكان دورها عزف النوبات الخمس للخليفة والنوبات الثلاث للأمراء ، وكان لكل من القادة ، حسب رتبة كل منهم عدد من العازفين ، إلا أن الأمراء الكبار فقط ، كانت تصاحبهم الطبول ... وقد تبنت أوروبا هذه العادات ، وحتى القرن (١٣هـ / ١٩ م) كان بالإمكان معرفه رتب القادة الأوروبيين من ملاحظة الفرق الموسيقية التى منحت لهم .

ويلاحظ فى إنجلترا التيار الشرقى الذى وصل لها على الأرجح عن طريق فرنسا ، ويظهر هذا التيار بوضوح فى رقصة (المتاشين) التى يتبارز فيها شخصان بالسيوف الخشبية ، وتمثل المعركة بين المغاربة والصليبين وقد لقبت بالرقصة المغربية ، إلا أن براند يشير إلى أن الموريسكو الأصلى

١١٦٤
صـ
٢٥٥

كان يختلف عن الأوروبى . وفى هذه الرقصة يدهن كل راقص من الراقصين وجهه ويرتدى قناعًا . ويرى ( ماود كاربيل ) المتخصص فى الرقصات والأغانى الشعبية ، أن الأصل المغربى لا ينطبق على هذه الرقصة ، وعند السؤال عن السبب ، لا يبدى إجابة أو أسباب ، غير أن هناك حججًا إنجليزية فى هذا المجال ، يذكرها توماس بلا ونت و چوزيف سترات و چون براند مقتنعة بوجود الأصل الشرقى للرقصات ، كذلك كل من شاهد رقصة الحصان النطاط) ويعلم تاريخها لا يقتنع بادعاءات (كاربيل ) ، أما الملابس المغربية ، فهى مدونة فى الوثائق الإنجليزية منذ عام (٩١٤هـ / ١٥٠٨م ) تمامًا مثلما تم مع الملابس التركية بالنسبة لعازف الطبل بعد ذلك بمائة عام، والسبب واضح فى كلا الحالتين . أما عن التأثير بالآلات الموسيقية المغربية ، فيأتى العود والريبيكا والريبية والتابور والنقار . وليس بالضرورة أن تكون تلك الآلات دخلت عن طريق فرنسا ، حيث أن المطربين الإنجليز والإسكتلنديين متواجدين فى القصور الإسبانية ، حيث يعزف عليه المطربين المغاربة بجانب الغناء .

ومن الشرق جاء الدخول التركى الى أوروبا فى القرن (٩هـ /١٥م) عندما تم فتح جزيرة البلقان ، حيث لا يمكن إنكار أثر الموسيقى التركية على موسيقى البلقان مهما حاول جامعوا الموسيقى الشعبية أن يحدوا من هذا الأثر .

واللون الشرقى متواجد الى يومنا هذا ، خاصة فى بلغاريا وألبانيا وبوغوسلافيا ووفقًا لما جاء على لسان رانيا كاتزاروفا ، فإن الذوق العربى ترك آثارًا ضئيلة على الموسيقى الشعبية البلغارية، على الرغم من ذلك، فإن من هذه الآثار دخول العديد من الإيقاعات الشرقية الغير منتظمة الموازين (الشاذة) ، مثل ميزان ١٦/٥ وحتى ١٥/١٣ . والسؤال هنا : **ألم تساهم هذه الآلات الشرقية بشيء ولو ضئيل إلى هذه الآثار الصغيرة ؟**

وهذه الآلات تضم الطنبور والكمنجة والكافال والداره والدربوكة

تم اقتباسها من الأتراك ، أما عن يوغوسلافيا ، فإن الأثر الشرقى أكثر وضوحًا ، لأن أغلب ألحانهم معروف أنها من أصل تركى أو عربى ، (فالطنبور) موجود فى يوغوسلافيا مع (الساز) و(الشرقى) ، والعود التركى معروف فى مقدونيا باسم (الكوت )، وكذلك بين أهل البلقان ، فإن الآت النفخ معروفة ، مثل ( دودوك ) و ( الزرنا ) و( الزمر) و (البور) ، كما أن مجموعة الآت النقر ، مثل ( الدولة ) و (الدف) و (الدولباص ) و ( الداير) و(الداليوجان) و (الشبارا) فكلها يقيد قصة سلفها من الآلات التركية /.

١١٦٥
صـــ
٢٥٦

أما ألبانيا فقد احتضنت الآلات التركية بما فيها ( طنبور يونج هاز ) و(بارادوزان) . وحتى رومانيا وروسيا ، قد تأثرتا بالآت تركية ، مثل القمبوز وفى آلاتها المعروفة باسم كوبا ، فى حين تبنت روسيا الطبل العربى والنوبة وطبل الباز فى القرن (١٠هـ / ١٦م ) والليتافرى والنايات والتولمباز فى الفرق العسكرية الموسيقية .

ولعل الأكثر اقتباسًا من الموسيقى التركية هو فرق الموسيقى العسكرية الأوروبية ، وقد بدأت حوالى عام ( ١١٣٨هـ /١٧٢٥م ) ، عندما أهدى السلطان التركى فرقة موسيقية عسكرية كاملة على الطراز التركى إلى حاكم بولندا ، وسرعان ما انتشر الأمر فى كل من روسيا والنمسا وبروسيا - ألمانيا حاليًا ، وفرنسا وبريطانيا . وكانت السمة الغالبة على الموسيقى التركية هى استخدام الطبول والصنوج والمثلث والرق والأجراس .

وقد ساعدت هذه الآلات على سير الجنود ، بالإضافة إلى اللون النغمى الجديد الذى جذب انتباه الفرق الموسيقية . وسرعان ما اقتبس تلك الآلات كل من موتسارت (١١٩٦هـ /١٧٨١م ) و هايدن (١٢٠٩هـ /١٧٩٤م ) فى أعمالهم الخالدة ، فقد استخدمها موتسارت فى أوبرا سيرجاليو ، وسرعان ما أصبح الشرق منارًا لإعجاب عظماء الموسيقيين ، أمثال بيتهوفن فى ( حطام أثينا ) و روسينى فى ( الأتراك فى إيطاليا ) وويبر فى أبو الحسن و بويلدو فى خليفة بغداد وديڤيد فى (للاروخ ) و ( بيزيه )

فى ( جميلة ) وماسنت فى ( ملك لاهور ) وبانتوك فى (جوهرة إيران ) وغيرهم .

فكيف كانت عروض البانتوميم الإنجليزية السنوية ستقام بدون شخصيات (علاء الدين ) و (السندباد) و (الأربعون حرامى ) وكلها من روايات ( ألف ليلة وليلة ) حتى وإن كان البعض يتهكم على الموسيقى شبه الشرقية المصاحبة لهذه العروض .

ولم يقف التأثير الموسيقى للشعوب الإسلامية عند حدود الغرب ، بل امتد الى جنوب المغرب ومصر ، حيث نجد الآلات الموسيقية تشتق أسمائها من اللغة العربية ، مثل الطبلة والجيتة والبندير والشقشاق باللغة السودانية ، مثل الطبالا والطمبة أو الطمبول والجيتار والبندير والبندو أو البنيتر وسيجى سيجى أو أساكا ساكا . وكذلك كلمة الأزمارى أو التروبادور الأحباش قد تكون مشتقة من كلمة الزمار العربية ، التى تعنى المجتمعين لعزف الموسيقى ، وكلمة (النجاريت) مشتقة من النقارات وفى الصومال وزانزبار نجد الزمارة المصرية باسم زمارى ، رغم إنها تسمى إنجومارى فى مدغشقر، والعود يشبه القابوز العربى والتركى ويسمى قابوزو فى الصومال وقلبوز فى زانزيبار. والأمر نفسه موجود فى ساحل غرب أفريقيا ، فيوجد الطبل والجيشا والبورو التركية فى السنغال باسم طابولا والطبولا والبورو فى ساحل الذهب . والجيتا فى هاوسا وإذا تحولنا إلى الساحل الشرقى ، نجد / أنه بالرغم من الأثر السنسكريتى على اللغة الملجاشية والثقل الحضارى الكبير لهنود سومطرة ، فلا توجد آلة واحدة من أصل هندى أو إندونيسى ، وهذا يأخذنا الى الهند ذاتها ، حيث أن التأثير الذى أحدثته الحضارة الإسلامية واضح مثل الشمس .

١١٦٦
ص
٢٥٧

وما أكده مؤخر كاتب هندى ، من أن الموسيقى الهندية الشمالية لا تدين بشىء للحقبة الإسلامية هو ادعاء لا أساس له . لأنه إذا نظرنا إلى تلك الموسيقى من حيث الشكل وطريقة الأداء والآلات والمصطلحات الفنية

فإننا نجد أن العبارة السابقة غير صحيحة ، لأن الحقبة الإسلامية قد أدخلت بعض الأنماط الموسيقية ، ومن بينها الغزل والقول والترانة والفيروداست ، ونتذكر الأمير خسرو (ت ٧٢٥ هـ /١٣٢٥م) الذى نشأ فى رعاية المتشددين من المدرسة الموسيقية الهندية القديمة من أجل إبداعاته الإسلامية ، ويظن البعض أن الأمور السابقة من بينها .

وكان النقش – وهو قطعة موسيقية منمقة – أحد مظاهر عهد أمير خسرو ) وهذا إلى جانب ما سبق ذكره ، يؤكد الأثر الإسلامى الذى يدعى الآن دانيلو بانعدامه فى موسيقى الهند الشمالية ، ويطرح السؤال نفسه : هل هذا الأثر محض خيال ؟ .

وهذا يتطلب منا معرفة معنى (خيال) الذى يتضح فى تزيين الخط اللحنى الذى لم يتلألأ إلا على أيدى الأساتذة المسلمين .

ويقول فوكس سترانجوايز ان الخيال وصل إلى قمة إجادته على يد المسلمين ، حيث بدأه محمد شرقى ، من جنبور (ت ٨٤٤هـ /١٤٤٠م ) ، فأسماء تلك المقامات ، مثل عشاق ونكار ، بالإضافة إلى المصطلحات الفنية مثل البسيط وسر بردة كلها دخيلة على اللغه السنسكرتيتة .

ويندفع المرء فى محاولة لمعرفة لماذا لا تستخدم الكلمات السنسكرتيتية أو الأوردية بدلاً من كلمة مضرب العربية التى تعنى ريشة العزف ؟ ولماذا نطلق كلمة خالى لموضع السكوت فى أى نموذج إيقاعى ؟ لماذا نطلق على الطبلة الديوال (البراص) بدلاً من المرادف السنسكريتى ؟ .

على ما يبدو إن هناك بعض الأسس الواقعية للتأثير الإسلامى ...

و إذا اختبرنا الآلات الموسيقية فى الهند الحديثة ، نجد أدلة طاغية على أثر الشعوب الإسلامية ، وهو ما يدحض ادعاء الآن دانليو القائل بأن الآثار الخارجية لم تتعد موجات ظهرت ثم اختفت ، فبالنظر الى أسماء الآلات ،

نجد أن باكستان ، وجزءاً كبيراً من الأقاليم الإسلامية فى الهند ، قد تأصلت فيها هذه الموجات لعده قرون .

وليبحث الفرد ما شاء فى المخطوطات السنسكرتيتة وحتى فى (Sangita Ratnakara) التى يعود تاريخها الى القرن ( ٧هـ /١٣م ) ، فلن يجد فيها أى كلمات مثل ( سيتار ) أو ( رباب ) أو ( طنبور ). حقيقة أن (الشرقا سيتار) و ( الطربدار سيتار ) يمكن أن تحمل/ مفردات من أصل فارسى أو تركمانى ، وحتى (الشرود) لا يمكن أن يكون إلا آلة (الشهرود) التركى ، الذى يعود إلى القرن (٤هـ/١٠م ) ، كل هذه الآلات بالإضافة إلى الآت أخرى ، مثل (الدوتارة ) و (الشارتاه) لها أسماء تحدد أصلها .

| ١١٦٧ |
|---|
| صـ |
| ٢٥٨ |

ويدعى جروست أن آلة ( القانون ) ما هى إلا ( الكيتاينافينا ) أو (السفاراماندالا) الهنديتان، والرد على ذلك أنه حيث أن تلك الآلات لم ترد فى أى نص هندى سابق لـ (Sangita Ratnakara) ، والذى يؤرخ له بعد المراجع العربية ، لذلك فالأصل الهندى لآلة القانون مستبعد تماماً ، كما يقول أناندا كومارس وامى إن آلة الفينا الهندية تعزف بالقوس ، سواء قديماً أو حديثاً .

كما أن آلة الكمانجة من أصل عربى واضح ، وهى ضمن الآلات ذات القوس ، إلا أن (جروست ) يصر على أن الكلمة السنسكريتية (كونا) تعنى مضراب او قوس وهو أمر غير مقبول رغم استناده إلى أمارا كوشا الذى يرجع للقرن ( الأول الهجرى / السابع الميلادى ) .

ويعتبر ادعاء فيتس يقدم ( الرافانا هستا ) جنوح بالخيال لأنه كان مغرم بالرافاناسترون الأسطورى التى ذكرها (سونرات ) . وكان هذا مجرد خيال مثلما أشار إلى أحد المخطوطات فى ڤينيا يرجع تاريخه الى أيام الخليفة الأول ( القرن الأول الهجرى / السابع الميلادى ) .

وكان من المفترض أن هذا المخطوط يعرض صورة للقوس والتصميم الذى رآه (فيتيس) للرافاناسترون والأميرى هو فى الواقع من أصل صينى ، مثلما كانت الطنبورة الهندية التى اقترحها . وواقع الأمر أن أول من ذكر وظيفة القوس هو الفارابى ، وبالنظر إلى الآت النفخ ، مثل : السرنا ، الجوزة ، الموشوك، النفير والكرنه ، فإن أسماءها تؤكد أصلها تماماً، مثل الآت النقر ، ومنها ، الطبلة،الطبليك ، النجارة، الدفسادا والدائرة ، مهما حرفت أسماء تلك الآلات .

وعن موسيقى جزر الأرخبيل الملايبى ، سنجد أنها قد تأثرت بالهند خاصة فى الحقبة الإسلامية ، وبالأخص فى جانب الآلات ، وعن الربابة التى تعزف بالقوس والفيول ذات القدم المسمارى ، فهى معروفة فى كل دول الأرخبيل الملايبى بأسماء مشتقة من اسمها العربى ، فمثلا ( الربابة ) عرفت باسماء ريبوب وإربابى وأرابابو ، وكذلك آلة القابوز أوالقنبور العربية وآلة القوبوز التركية الشبيهة بالعود عرفت بأسماء جمبزوجابوز وكابوسى وأيضاً آلة ( السرنا ) أو السرناى عرفت باسماء السروناى والسارون والسرونى والسولاى.

وعن الشمال حيث تقع الصين ، فقد أثرت الآلات العربية مع سيطرة التتار على الصين (٦١٠هـ : ٧٧٠هـ / ١٢١٣: ١٣٦٨م ) ، فقد أدخل إليها (كبلاى خان) أرغن يسمى (سنج لنج شنج) وقد ذكر أنها قادمة / من المملكة الإسلامية فى الغرب ، و نجد أن جيوش الحكام الياونيين (الصينيين) قد اشتملت على عدد كبير من الفرق التركستانية وعدد من مسئولى البلاط الفرنسى .

١١٦٨
صـ
٢٥٩

ولا عجب إن وجدنا إن فرق الموسيقى الإسلامية تتذوقها القصور الصينية ، وتعزف فيها الآت الطنبور التركى ، السيتار ، القوبوز ، الجيشاك، الرباب ، القانون ، السرناى و البلابان والنقارة ، الطبل والدف.

بذلك نرى كيف جابت الموسيقى الإسلامية البر والبحر ، وانتشرت عبر القارات والمحيطات وحملت إلى بلاد بعيدة موسيقى شعوب الشرقين الأدنى والأوسط ، التى كانت جديدة بالإضافة إلى كونها عذبة .

وأخيراً يبقى سؤال، وهو الأثر الذى تركه منظروا الموسيقى المسلمون ، خاصة ذوى الأصل العربى على المجالين النظرى والتطبيقى فى الموسيقى .

لقد أجمع كل مؤرخى الفنون والعلوم على الفضل الذى تدين به أوروبا للشعوب الإسلامية خلال العصور الوسطى ، ومن بين هذه الفنون الموسيقى حتى أن كان التأثير العربى فى هذا المجال قليلاً ، فقد نهلت اليونان الكثير من الشرق فى الماضى السحيق، وحتى عهد البيزنطيين كانت تأخذ عن الشرق . وعلى الرغم من الشهرة العريضة للعالم الإغريقى ، فلا يوجد أى أثر ولو ضئيل من فترة مؤلف بدون عنوان إلى عصر Psellos (٤٤٢هـ/ ١٠٥٠ م ) ( القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى ) . ولم يوجد سوى الرسائل العربية التى ذاع صيتها من صقلية إلى سمرقند منذ عهد الكندى والفارابى إلى ابن سينا وابن زيله ( ت ٤٤٠هـ/ ١٠٤٨م ) وتشهد على تقدم المسلمين فى هذا المجال .

وليس بوسع المرء سوى أن يقر بغياب منظرين للموسيقى فى أوروبا المسيحية منذ قبل القرن السادس الميلادى إلى منتصف القرن التاسع الميلادى . وسبب هذا الخواء الذى شرحه لنا المؤرخ الإسلامى المسعودى ( ت ٣٤٥هـ/ ٩٥٦م ) بقوله:

*"كان العلم والعلماء مكرمين فى عهد اليونان القديمة والدولة البيزنطية ، وكانت العلوم الطبيعية محط الاهتمام ، وكذلك العلوم الرباعية ، أى الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى ، ثم جاءت المسيحية التى حطمت العلوم ومحتها ومنعت تدريسها ، وكذلك كل ما توصل اليونان قبل فناء حضارتهم. وكان من بين العلوم / التى أهملت علم الموسيقى ."*

١١٦٩
صـ
٢٦٠

وهذا ليس رأيًا متحيزًا من مسلم ، بل يمكن إثباته من خلال كتابات المؤرخين المسيحيين التى نقلت عن آباء الكنيسة بالحرف الواحد كالقديس ترتليان (ت ٢٤٠ م) الذى شجب الأدب اليونانى واللاتينى بناء على الدستور البابوى بإعتباره أدبًا وثنيًا ، كما صدر تحذير للقديس جيروم (ت ٤٤٠ م ) بعدم التدخل فى الأدب الوثنى ، على الرغم من أنه كان ينعى جهل الناس بأفلاطون وأرسطو . وحتى القديس أوجستين (ت ٤٣٠م) فكان يقول لقرائه " الجنة للأقل علمًا وحتى بعد ستين سنه " أوصى القديس بينيديكت (ت ٥٤٤ م) الناس بقراءة الإنجيل فقط مع القساوسة الكاثوليك. كما يكشف القديس كاسيان (ت ٤٥٠ م ) عن أشياء لا تزال لاتؤخذ على الأدب الوثنى .

وفى ظل هذه الظروف ، فالمرء يرى سبب كاف لإهمال كل أعمال الموسيقيين المنظرين اليونان ، فقد وصل إلى أوروبا من أعمالهم النذر اليسير ، ويؤكد (روجور باكون) أن ما وصل من أعمالهم قد حرف أثناء الترجمة على يد مارتينوس كابيلا وبوتيوس وكاسيدوروس وإيزيدور من سيفيل ، فى حين كان طلاب ( بيت الحكمة ) فى بغداد ، قد ترجموا أعمال الموسيقيين العظماء ، أمثال : أرسطو وأرسطوكسينوس ونيكوماخوس وإقليدس وكليوندس و(بطليموس ) و أرستيدس كنتليانوس ، و كان ذلك خلال القرن ( ٣ هـ / ٩ م ) ، حيث تسبب ذلك فى أن مؤلفات أرسطو (النفس ) و إقليدس (قانون إقليدس ) كانت مادة خصبة بنى عليها الموسيقيون العرب شروحاتهم ، و كان علم الموسيقى جزء من الرياضيات التى يعتبر أحد العلوم الرباعية ، و كان يدرس فى أوروبا فى العصور الوسطى .

و لكى نقدر مساهمات التعاليم العربية فى العلوم خاصة بالنسبة لأوروبا ، فعلينا أن ندرس الظروف الثقافية السائدة هناك ، ففى إسبانيا

وهى مركز نشاط الحضارة الإسلامية فى أوروبا ، نجد أن الأسقف الفاروز (عاصر ٣ هـ/ ٩م)، يحتج على جمهور لأتباعه أنهم لا يستطيعون كتابة حرف بلغتهم ، فى حين / كانوا يجيدون الأوزان الإيقاعية المفردة ، وكان جهل رجال الدين من أتباعه يرثى له .

١١٧٠ ‏/ صـ ٢٦١

وفى إمبراطورية كولونيا - مركز الثقافة الأوروبية - وصل الانحدار لدرجة أن العلوم الرباعية كانت تدرس فى أضيق نطاق وساد الجهل . ويعترف الكهنة فى ( أنجوليا ) أن الجهل ساد قبل عهد شارلمان وأن الوضع فى روما ، قلب العالم المسيحى ، كان مخزيًا أيضًا ، هذا فى الوقت الذى كانت فيه الأندلس منارة أوروبا ، ويقول سعيد بن أحمد القرطبى - ت ٤٦٢هـ/ ١٠٧٠م ) عن الأندلس ، أن العلماء قد وهبوا أنفسهم للعلم وترهبنوا فيه . ويشهد ابن الهجرى (ت ٥٩٠هـ/١١٩٤م ) أن قرطبة فى العهد الأموى خلال الفترة ( القرن ١٢هـ : ١٥هـ / ٨ م: ١١ م ) كانت هى منارة العلم التى وفد اليها الطلاب من كل صوب وحدب لينهلوا من علم أساتذتها وعلمائها . ونحن لا ندرى ما الذى كان يدرس فى علم الموسيقى بالتحديد ، فمؤلفات كل من الفارابى وابن سينا وإخوان الصفا وأبى الصلت أمية ، وابن باجة ، و ابن رشد ، و غيرهم متاحة للجميع و لكل من طلب العلم .

و معظم هؤلاء العلماء عرفوا فى أوروبا باسماء أوروبية ، مثل الفارابيوس ، وأفيسينا وأفمبيس وأفيروس - انظر (إتش. ألبرت - هالى ١٩٠٥ ص ١٤٣ و ١٦٩ ) .

وعلى الرغم من تدمير المخطوطات العربية بتعليمات من الكاردينال زيمنس (٨٩٦ هـ / ١٤٩٢ م) ، فقد وصلت لنا بعض المخطوطات للنظريات الموسيقية ، خاصة ( كتاب الموسيقى الكبير) - للفارابى والموجود حاليًا فى مدريد ، و هي نسخة خطها أحد التلاميذ ( ابن باجة ) فى القرن (٦ هـ / ١٢ م ) .

وعن إنجازات العلماء المسلمين نجد منها معالجة الفارابى للخواص الطبيعية للصوت ، و التى تناولها أيضًا إخوان الصفا ، والوصف الدقيق الذى تم عرضه للآلات الموسيقية فى عهده تقف محل إعجاب الجميع إلى يومنا هذا ، إلا أن المنظرين الأوروبيين على ما يبدو لم يهتموا بالموضوع . ومن إنجازات الفارابى الوصف الدقيق للآلات الوترية ذات الرقبة ، و كذلك وضع النظام السلمى للآلات الشبيهة بالهارب ، و كذلك وضع النطاق الصوتى و نظام الثقوب لعائلة الآت النفخ الخشبية ، و لم يسبق فى هذا المجال سوى الكندى ، عندما تناول آلة العود قبل ذلك بقرن من الزمان.

وفى رسالة فارسية بعنوان (كنز التحف / - القرن ٨هـ/١٤م) . نجد مثالاً آخر على كمال الفكر التنظيرى فى الموسيقى لدى المسلمين ، ونجد فيه السلم الموسيقى الخاص بالآلة الموصوفة ، كذلك توصيات حول كيفية صنعها فيما يتعلق بنوع الخشب ، وأفضل نوعيات الأوتار الحريرية والجلدية والوسائل التى تطيل فترة سماع الصوت من خلال الأوتار المتجانسة ، والتى كانت الأولى من نوعها ، بالإضافة إلى تغطية داخل الآلة بالغراء ، ثم رش مسحوق الزجاج عليه لتحسين نوعية الصوت .

١١٧١
صـ
٢٦٢

وأول ذكر لذلك الشيء فى إنجلترا ، كان فى براءة اختراع صادرة عام ( ١٢٥٣ هـ / ١٨٣٧ م ) وتحمل رقم ( ٧٤٥٤ ) . ويقول ابن سعيد المغربى (ت ٦٨٠ هـ/ ١٢٨٠ م ) ، إن الكتب التى تتناول العديد من الآلات وكيفية صناعتها كانت شائعة ، فى حين كان عهد ابن رشد والشقندى (ت ٦٢٩هـ / ١٢٣١ م ) يشهد لمدينة إشبيلية الإسبانية أنها كانت مركزًا لصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها .

ورغم أن الكثير من المادة العلمية العربية السابقة الذكر قد ترجمت إلى اللاتينية ولكن هذا غير مسجل ، إلا أن اللغة العربية لم تكن لغة العرب والمغاربة فقط ، ولكنها ظلت حية بين القبائل العربية التى عاشت فى إسبانيا

تحت الحكم المسيحى فيها ، مثل المدجارو الموزاراب وايضًا بين الإسبان والبرتغاليين الذين عاشوا تحت الحكم الإسلامى ، وهو ما يجعلنا نعتقد فى تداول تلك المادة شفاهة .

ومن بين العلماء ذائعى الصيت كان ، محمد بن أحمد الرقيطى الذى أستبقاه ملك إسبانيا بعد سقوطها فى يد المسيحين (٦٤٠ هـ/١٢٤٢م). لكى يعلم فى المدارس التى أنشأها ، وكان هذا العالم مشهوراً لكونه عالم فى الموسيقى والرياضيات .

وعن وصول بعض هذه العلوم إلى عهدنا هذا عبر اللغة اللاتينية ، فهو أمر مؤكد ، والدليل عليه ، أن أنتونى إى وود قال إنه عندما حاضر روجر باكون فى أوكسفورد واستخدم ترجمات لاتينية غير صحيحة ، كشف أمره الطلاب الإسبان الذين كانوا على درايه بالأصول العربية ، وطبقًا لباكون، فإن علماء الرياضيات من الأوروبيين كانوا معدودين . وقد نصح إدلارد من بات وكل الطلاب ان ينهلوا من مدرسة العرب فى الأندلس ويتركوا الأخرى الأوروبية .

هذا وقد ترجم إصداران عربيان بهما أقسام للموسيقى ، وهما (إحصاء العلوم ) للفارابى و ( أصل العلوم ) وهو لكاتب غير معروف ، وكلاهما كان بمثابة الكتاب المقرر فى المدارس الأوروبية ، وكان كلاهما ذا قيمة قليلة ، لأنهما كانا يركزان على مبادىء العلم فقط ، إلا إن أشهر علماء أوروبا اقتبسوا منهما مثل جنديسالفى ، ولامبرت (شبه أرسطو ) وفنسان دى بوفيس، وروجو باكون ، وجيروم المورافى ووالتر من أودينجتون وغيرهم .

هذا وقد ظهر الأثر الإسلامى على الآلات الموسيقية بالفعل / خاصة فى التنوع فى دساتين الآلات الوترية . وقد ثبت ذلك بناء على النظام العربى القديم الذى وضعه ابن مسجح (ت ٩٧هـ/ ٧١٥م ) وكان هذا النظام مبنى على السلم الموسيقى الفيثاغورى ، وهى مفارقة ترد بالدليل القاطع على

١١٧٢
صـــ
٢٦٣

الادعاء الذى جاء به البروفيسور باتروسينو جارسيا باريوزو مدير معهد الموسيقى الغربيه بـ ( تطوان ) والذى قال: إن الموسيقى المغربية والجزائرية والتونسية لم تكن موسيقى عربية .

وكما ظل فارمر يعرض لوجهة نظره لعقود طويلة ، أن الموسيقى الأسبانية الإسلامية التى نشأت فى إسبانيا ، كانت قائمة على النظام العربى القديم الذى أرسى قواعده كل من ابن مسجح ، وإسحاق الموصلى ، وزرياب ، وابن المنجم ، والكندى ، والفارابى فى نظام مودالى دياتونى كروماتيكى ، كما أطلق على الموسيقى المغربية الحالية . وطبقًا لما قاله وما جاء فى كتابه الذى حاز على موافقة الكنيسة الرومانية ، فإن هؤلاء الموسيقيين البارزين الذين درسوا الفن المغربى قد تناولوه بإجحاف ونقص فى المعلومات وعدم صحه المصطلحات .

ولتوضيح خطأ هؤلاء فإن فارمر سوف يلقى الضوء على السلم الخراسانى لصفى الدين عبد المؤمن بأبعاده السبعة عشر فى الديوان ، والذى عرفته أوروبا من السير چون كاردين (عام ١١٢٣هـ/١٧١١م) ، وعن نظام أرباع الدرجات الشبه عربى - وهو فى الحقيقه تركى - وقد تبع السلم الخراسانى فى الظهور فى القرن (١١هـ/١٧م) وأوضحه الدكتور بريوزو الذى أخذ عينة من موسيقى رسالة لكامل الخلعى (١٣٢٢هـ١٩٠٤/ م ) لإثبات أن الموسيقى الإسلامية الإسبانية لم تكن عربية منذ ألف عام مضى .

وبالرجوع إلى القرن ( ٣هـ /٩م ) عندما كانت إسبانيا المسيحية تخطو أولى خطوات مجدها الحضارى ، سنجد أن الباحثين فى بغداد - وهى قلب الحضارة العربية أنذاك - قد ترجموا من اللاتينية إلى العربية رسالة مورسطس عن الأرغن وعلم السوائل ، مما مكن العرب من تركيب الآت متماثله ، وأدى الى نتائج مبهرة .

هذا وقد كان هناك أرغن فى قصر الخليفة فى بغداد فى عهد الأميرة عليا (ت ٢١٠هـ/٨٢٥ م ) ، وهناك ايضًا أدلة على معرفة السوريين بصناعة الأرغن فى القرن ( ٦هـ/١٢م ) . ولا يوجد أى ذكر للأرغن فى الشرق منذ عهد إيزاك الإنطاكى (٤٥٩م ) ، وكذلك فى الغرب منذ عهد البوليناريس سيدونيس (٤٨٣م) ، لأن اليونان قد اتبعوا أسلوب الدفع الهوائى الثقيل بدلاً من أسلوب الضغط الهيدروليكى .

وهنا يطرح سؤال نفسه : هل جاء إحياء علم السوائل بناءً على الترجمات العربية لكتب مورسطس خلال القرن ( ٣هـ/ ٩م)؟ .

١١٧٣ ص ٢٦٤

يقول أميدى جاستوى إن صناع الأرغن الكبيرفى الغرب فى ذلك القرن ، كانوا بلا شك أما سوريين أو يونانيين ، وحيث إن علم الهيدروليات انتهى لدى اليونانيين ، فالاحتمال الأكبر فى إحيائه يرجع الى السوريين .

وبالعوده إلى موضوع وضع الدساتين على رقبة الآلات الوترية، فقد لجأ المنظرين العرب الى استخدام التدوين الأبجدى لتسمية النغمات التى تصدر من تلك الدساتين ، كما نرى فى كتاب ابن المنجم (ت ٣٠٠هـ/٩١٢ م) المسمى (رسالة فى الموسيقى )، والذى ذكر فيه المؤلف أن ما جاء به ، كان مبنيًا على نظرية إسحاق الموصلى (ت ٢٣٥هـ / ٨٥٠ م) الذى تتلمذ عليه زرياب (ت ٢٣٨ هـ/٨٥٢ م ) ، والذى ذاع صيته فى الأندلس .

ولا يوجد لدى أوروبا أى نوع محدد من هذا التدوين ، حيث كانت تستخدم فى الموسيقى الكنسية رموز ( نيوما ) لتسجيل اللحن ، لكنها لم توضح المسافات الفاصلة بين النغمات بدقة .

ومن القرن (٤هـ /١٠م) وتحديداً فى عصر هوكبالد ظهر التدوين الأبجدى قائمًا على خطوات النظام العربى نفسها ، معطيًا سلمًا موسيقيًا دياتونيًا كبيرًا .

ولا عجب أن السلم الموسيقى الدياتونى قد نسب للعرب أو للساميين ويجب توضح أن العازفين من فئة المغنين كانوا على دراية بعلم الموسيقى ، بينما لا يعرف مغنوا الكنائس عن هذا العلم شيئا وهذا ما أقره بيبودو - هوكبالد .

ونجد أنه فى عام (٩٠٢، ٩٠٣هـ/ ١٤٩٦، ١٤٩٧م ) ، كان هناك مخطوط لاتينى، يشيد صراحة بفضل العرب فى وضع تدوين أبجدى على رقبة الآلات الوترية ، وهذا المخطوط يحمل عنوان : " **فمن عزف اللامبيوتم والآلات أخرى شابهه** " .

ويذكر إن التدوين من ابتكار مغربى من مملكة غرناطة ، ويذكر كوند دى مورفى أن تدوين العود الإسبانى يرجع إلى أصل شرقى ، فى حين يذكر مساعده جيفارت أن القشتاليين والأراجونس طورا تدريبهما على الآلات ليحاكى تدوين المسلمين .

وهناك حوادث غريبة تظهر فجأة عبر التاريخ ، فنجد أن اودو من كولوينا (٣٣٠ هـ / ٩٤٢م ) ذكر فى الفصل الذى كتبه عن النغمات الثمانية ، ثلاثة أسماء للنغمات من أصل عربى ، وهى شمس ، قمر ، نار، وهذه المصطلحات تعود إلى مذهب التأثير وعلاقته بالموسيقى ، وهو ما تعتقد فيه الشعوب الإسلامية إلى يومنا هذا .

ومن الأشياء الجديرة بالملاحظة ، الأثر العام للحضارة الإسلامية فى كتابات كل من جيربرت - من أوريلاك (ت ٣٩٤هـ/١٠٠٣م ) ، وكذلك قسطنطين الإفريقى (ت ٤٨٠هـ/١٠٨٧م) / حيث درس الأول الرياضيات فى برشلونة ، وكان أحد فروعها الموسيقى التى أهملت فى فرنسا ، وقد برع فيها لدرجة أنه أطلق عليه جيربرت الموسيقى .

١١٧٤
صـ
٢٦٥

أما عن قسطنطين ، فقد ولد فى قرطاج بتونس ، ثم أضجره المسلمون فى زائير ، وبعد ذلك أمضى ٣٩ عامًا مرتحلاً فى الشرق بين الكلدانيين

والعرب والفرس والمصريين ، ودرس علومهم بما فيها الموسيقى ، وبسبب إقامته فى صقلية ومونت كاسينو بإيطاليا ، نجد فى كتاباته أثرًا للثقافة الأوروبية .

ومن بين المنظرين الذين اقتبسوا من مؤلفاته أوجيدس زامورينسيس ( القرن ٧هـ /١٣م) الذى لم يستطع إنكار التأثير العربى حيث كانت دراسته فى الأساس من مراجع كلدانية ومصرية ، ويعتبر أحد تلاميذ الفونسو العاشر السابيو ، وجيرهارد بيتش كاتب معاصر ، ولكنه لم يقر بأى أثر للعرب فى كتاباته .

هذا وكان للموسيقى العربية المغربية التطبيقية أثرها على أوروبا فى مناح أخرى، مثل زخرفة اللحن والأورجانوم والإيقاع، وكان تحسين اللحن هو الفن الذى أجاده الفنانون المغاربة ، وكانت الزوائد تأتى فى الغناء بإضافة بعض كلمات ، مثل ( آه، يا ليل ... ) التى كانت موجودة حتى فى الأغانى الإسبانية ، وللمزيد من المعلومات عن هذا الموضوع ، راجع كتاب (كافارى) عن (الموسيقى الشعبية الإسبانية - برشلونة - طبعة ١٩٢٧- ص٣٦) .

هذا وقد انتشرت كل أنواع التزيين مثل ( المبتورة - ستاكاتو ) ، (الاستراحة - السكتة) ، (النغمة القصيرة والمرققة) ، (النبرة) وربما تكون الأخيرة هى ما أشار إليها البروفيسور لامبرت والتى أطلق عليها ميركيتوس من بادو اسم ( الصوت المصطنع ) ، ومن ناحية أخرى ، قد تكون أحد التحسينات التى أطلق عليها العرب المغاربة اسم (السحجة) أى الصوت الخافت ، الذى كان يصدر عن المغنى عندما ينتقل برفق من نغمة ما إلى بعد رابعتها أو خامستها أو ثامنتها ، هذا هو ما أصطلح عليه فيما بعد باسم (التركيب ) ، وباللاتينيه أورجانوم ، والذى أوضحه الكندى باسم جس وكان يعنى عزف وترين من أوتار العود باستخدام الإبهام والسبابة ، أما ابن

١١٧٥
صـ
٢٦٦

سينا فقد استخدم لفظ تركيب من الضرب على النغمتين الرابعة أو الخامسة معًا فى حين سمى العزف على بعد الثامنة (تضعيف) / ، وبعبارة أخرى فقد أدرك الفرق بين ما يسمى بالتركيب وما يسمى بالتضعيف ، فقد كان التركيب العربى والمغربى فى أغلب الظن الحافز لابتكار الأورجانوم فى أوروبا ، رغم أنه كان يعنى فى ذلك الوقت تزيين اللحن واليوم تعتبر موسيقى التركمان ، وأعظم آثار المغاربة على الموسيقى الأوروبية واضحًا فى الموسيقى القياسية أورجانوم بسيط .

ولم يكن اليونان والرومان يجذبهم اكثر من الإيقاعات النثرية (العادية)، أما المسلمين فقد عرفوا الإيقاعات الستة منذ القرن (١هـ /٧م) ثم أضيف إليها اثنين فيما بعد ، وحتى القرن ( ٣ هـ / ٩ م ) كان المغنى والعازف المصاحب له يراعيان استخدام الإيقاع نفسه ، إلا أن إبراهيم بن المهدى (ت ٢٢٤هـ/٨٣٩م) أدخل فى مدرسته الرومانسية نظامًا برؤية تمكن المطرب والعازف من استخدام إيقاعات مخالفة تصاحب الغناء ، وهذا اعطى تنوعًا أكبر فى العروض الشعرى ، وصار الأداء أكثر خداعًا .

وقد تناول فارمر هذا الأمر فى مقالٍ له عن الإيقاعات نشر فى الموسوعة الإسلامية وفى معجم حروف الموسيقى الصادر فى (١٣٧٤هـ/ ١٩٥٤م ) ولا عجب فى إن يشير المسلمون إلى إيقاعاتهم على أنها نبضات الله عز وجل ، لأن محتواها بلا نهاية وبلا حدود .

والموسيقى الإسلامية هى فى الأساس هوموفونية – أى لحنية – وهى فى هذا الصدد تخالف الموسيقى الأوروبية ، وهى الهارمونية أو البولوفونية ، أى التى تعتمد على التوافق بين مجموعة من النغمات ، والذى ينشده الموسيقيون المسلمون هو التوافق بين الغناء الإيقاعى والعروضى المنقوش للأغنية ،ومن الاختلافات اللحنية للضروب الإيقاعية . وقد كان على أوروبا المسيحية أن تعى مثل هذه الإشياء المتباينة ، غير أنه جاء وقت ، قلد فيه

المغنى المغنى والعازف الإسبانى ، المغنى والمطرب المغربى فى إيقاعاتهم ، ومن الأشياء الطبيعية أن حركة المضراب فى العزف على أوتار العود أو الطنبور ، وكذلك النقر على الطبول ، غالبًا ما تترك فترات سكون لإظهار امتداد رنين النغمات فى اللحن ، ونتيجة لهذا أطلقت أوروبا بعد تبينها للموسيقى القياسية على الإيقاع المغربى اسم (Cantus abscisus) ، ومن هنا جاءت تسمية سيمون (من تونسيتد) لفصله عن ، الإيقاعات وبالطبع فإن لفظ (hoquet) أو (hocket) أو (ochetto) مقتبس من الكلمة العربية (إيقاعات) ، تلك الحقيقة التى اعترف بها الموسيقيون الأوروبيون مؤخرًا، رغم أن فارمر كتب عن هذا الاشتقاق منذ عام ( ١٣٤٤ هـ/١٩٢٥م ) ، إلا أن أغلبهم ما يزال يتبع الحماقة، فيذكر أن أصل كلمة ( hochet ) هى كلمة/ (hiccough) الإنجليزية ، ونحن نلاحظ الشىء نفسه فى إقحام حرف ( h ) فى الترجمة اللاتينية لقانون ابن سينا ، حيث أبدلت كلمة عشق العربية بكلمة هاش ، تماماً مثلما اقحم على كلمة ( hocket ) .

١١٧٦
صـ
٢٦٧

والطبع لم تنقل أوروبا كل الإيقاعات المغربية ، فإيقاع الماخورى الغريب الشكل ، والذى ذكره الكندى ، وإيقاع خفيف الرمل ، مكونان من خمس وحدات إيقاعية ، وكلاهما سبق رفضه من أوروبا ، على الرغم من أن چوهانس دى جروتشر (ت ٧٠٠هـ /١٣٠٠م) ، أقر بأن موسيقى الشعوب لم يكن لها موازين إيقاعية دقيقة ، وهذا يشمل الموسيقى الباسكية (زورت زيكو) التى كانت مبينة على ميزان خماسى الوحدات الإيقاعية أيضًا ، والغريب أن النماذج التى هى وحدتان إيقاعيتان من نوع النوار أو البلانش ويمكن مضاعفتهما ، بينما التى تستخدم قيم نغمية كثيرة ، فتصنف على أنها إيقاع دارج ، و ربما هذا يعنى أنها كانت الأكثر استخداماً .

وعن ذكر القيمة الزمنية للنغمة والإيقاعات الشعبية ، نتعرض الى نقطتين مهمتين يجب دراستهما ، حيث يذكر لنا الموسيقى البارز تروستون دارت أن أولى خطوات الوصول لاتفاق يثبت القيمة الزمنية للنغمة فى

أوروبا ، وكان فى أواخر القرن (٦ هـ /١٢م) و كان هناك الموازين الإيقاعية الثنائية أو الثلاثية للنغمات ، فى حين اكتشف العرب على الأقل خمسة أنواع للأوزان الإيقاعية يمكن مصاحبتها للصوت الغنائى ، على الرغم من عدم وجود أى تدوين لأى منها ، فيما عدا التدوين الثقيل ( الأوندماتوبيا ) وهو تسمية الأشياء بأصوتها حتى القرن ( ٧ هـ / ١٣ م ) عندما ظهر التدوين الأبجدى والعددى .

أما فيمـــا يتعلق بالإيقاع الدارج ، فيذكر چيروم من مورافيا (القرن ٧هـ/١٣م) نقلاً عن فرانكوا الكولونى (القرن ٥ و ٦ هـ/ ١١ و١٢م) الذى يعد أول المنظرين القياسيين أنه طبق الإيقاع على أغنيات كانت ملحنة بالفعل سواء لاتينية أو شعبية ، مما يعنى أن الإيقاعات المغربية هى شىء جديد يطبق على الموسيقى القائمة فعلاً ، وبالأخص على الموسيقى الشعبية ويبقى لنا أن نذكر أن أسلوب كل من العرب المغاربة يختلف عن الأسلوب الأوروبى المقتبس فى الإيقاعات ، فلما كان العرب ينظرون للموسيقى من وضع أفقى فقد استخدموا التضاد الإيقاعى بين العروض والإيقاع مع اللحنى و العروضى ، أما بالنسبة للأوروبيين ، فهم ينظرون للموسيقى من وضع رأسى ، ولذا أدخلوا هذه السمات القياسية فى ثلاثة أو أربعة أجزاء لحنية . ويشير هنرى چورج فارمر (١٣٤٤هـ /١٩٢٥م) ، أنه من المحتمل أيضًا أن يكون التدوين الأوروبى قد استقى بعضًا من العلامات الإيقاعية غير المألوفة من مصادر عربية أو موازارابية . ويذكر أحد المنظرين القياسيين اللاتينين ، ويعرف باسم ( بدون عنوان - ٤ ) لـ ( كوزاميكر ) فى عمل بعنوان (De mensuris et discantu) عام ( ٦٧٤هـ/ ١٢٧٦م ) مصطلح ( المعرفة ) و( المهم ) ، باعتبارهما علامات / تدوين ، وهاتان الكلمتان عربيتان ، رغم أن الأولى فقط وردت بقاموس لاتينى - عربى يرجع الى القرن (٥هـ/١١م ) تحت مصطلح (معروفة) ويعنى (نوتة) ، وربما يشبه هذا المصطلح كلمة (معرفة) بمعنى إدراك ، إلا أن مرجع ( بدون عنوان ٤ شرحه على أنها ضربة (سكتة) هابطة على الجانب الأيسر مثلما يرسمها الإنجليز .

١١٧٧
صـ
٢٦٨

أما فيما يتعلق بمصطلح (المهم) فهناك شك فى أنه (المبهِم) أو (المبهَم) و كلمة (المهم) تعنى فى الترجمة اللاتينية لكتاب (عناصر إقليدس) العربى (المعين) .

وقد علمنا أن بعض النساخ الموسيقيين كان يكتب هذه النوتة على شكل مربع وآخرين على شكل مستطيل وأحياناً متصلة بحركة مطوية إما صاعدة او هابطة، وفى حالة كتابتها بخط ممدود بميل فإنها تعتبر من النغمات المتكررة التى قد تكون ثنائية أو ثلاثية أو رباعية ، ويمكن أن تمتد حتى سبعة أضعاف .

ولم يكن من السهل حل المشكلة التى ظهرت نتيجة لاستخدام تلك المصطلحات العربية، فمن الطبيعى أن يتساءل المرء : لماذا استخدمت الأعمال اللاتينية مصطلحات عربية ، طالما أن لهذه المصطلحات ما يناظرها فى اللاتينية ؟ .

من المؤكد أن مؤلف (بدون عنوان ٤) كان على دراية بالمؤلفات الإسبانية فى هذا الموضوع ، كما يعلم أنه ربما يكون كاتب هذه المصطلحات العربية ، ناسخ موزارابى - عربى ، وعلى دراية بتلك اللغة .

ولكن هل من الممكن ألا تكون كلمات ( المعرفة ) و( المهم ) من العلامات الإيقاعية فى التدوين ؟

بالمصادفة البحتة، نجد أن ما ذكره مرجع (بدون عنوان ٤) يشبه ما قاله كل من ليونين من باريس ( القرن ٦هـ/١٢م ، وبيروتين ( القرن٧ هـ/١٣م ) .

كما يؤكد (چوستاف رايس أن النغمات عند ليونين هى نفسها (المهم) و ( العرفة ) ، بما يعنى أنها أتت من مصادر عربية من خلال تأثير التروبادور ، بينما يرى بيروتين أن الأجزاء العليا السريعة الانتقال أتت نتيجة لتأثير التروبادور والتأثير الشعبى .

ويذكر إى . إتش . فوكس سترانج وايس مؤلف كتاب (الموسيقى فى هندستان ( The music in Hindustan ) وهو من أواخر من اعترفوا بفضل الشعوب الإسلامية فى الموسيقى ، أن العرب الذين علموا أوروبا الحساب والطب ، أثروا فى موسيقانا فى نواح نحن بصدد اكتشافها الآن فقط .

وأيًا كانت الآراء المؤيدة أو المعارضين فى هذا الموضوع ، فإن الشرق والغرب يجتمعان تمامًا فى تمجيد الموسيقى ، فنجد والتر دى أودينجتون – (القرن ٨هـ /١٤م ) يقتبس من ابن سينا جنبًا إلى جنب مع / القديس أغويغوريوس والقديس بيرنارد .

١١٧٨
صـ
٢٦٩

## أدلة على تأثير العرب فى

| ٦١ |
| --- |
| صـ |
| ٢٧١ |

# نظرية الموسيقى الأوروبية
# لهنرى چورج فارمر أستاذ الفنون الموسيقية

ذكر البروفيسور هاسكين فى أحد إسهاماته القيمة للمجلة التاريخية الإنجليزية ، أن إنجلترا احتلت مكانه مهمة نحو نشر العلوم العربية فى أوروبا الغربية فى القرن الثانى عشر الميلادى . ويبدو أن الباحث الإنجليزى أديلارد من باث كان رائداً لحركة البحث والترجمة فى ذلك الوقت ، وقد أدى وجود عدد محدد من الرسائل المؤرخة لبعض المعاصرين لهذا الباحث والذين تلوه إلى رصد الانتشار فى إنجلترا بوضوح أكثر من أى مكان أخر .

ولا شك أن العلوم العربية لعبت دوراً مهماً فى النهضة الثقافية فى إنجلترا ، فالعلوم الرياضية خاصة بلغت عند العرب ما لم تبلغه أوروبا من قبل . وتضم العلوم العربية كل ما عرفه الباحثون فى القرون الوسطى من الدراسات الرباعية ، أى الرياضيات والهندسة والموسيقى والفلك . وتناول الباحثون ما حققه العرب فى هذه الفروع بالتواريخ وتأثيرهم على الأوروبيين فيما عدا علم الموسيقى ، فلم يتعرض أحد لتأثير الموسيقى العربية البالغ على أوروبا ، وسأعمل على شرح هذا التأثير والدور المهم الذى لعبته إنجلترا فى انتشار علم الموسيقى العربية ، مما سيجلب معه مزيداً من التأكيد على انتشار العلوم العربية فى أوروبا .

| ٦٢ |
|---|
| صـ |
| ٢٧٢ |

ومن الممكن أن نلمس هذا التأثير العربى فى مجالين:-/

١ - فى الموسيقى الشعبية ، بسبب الاتصال السياسى الذى بدأ فى القرن الثامن .

٢ - فى الموسيقى الفنية ، بسبب الاتصال الأدبى والفكرى الذى بدأ فى القرن العاشر ، الحادى عشر .

وقد انتشر التأثير العربى فى البداية من خلال المغنى أو الشاعر المتجول ، الذى كان يحمل معه آلات الغناء العربى الجديدة . وترجع الكثير من أشكال الغناء والرقص فى العصور الوسطى فى أوروبا إلى أصل عربى.

أما فيما يتعلق بعلم الموسيقى ، فقد كان المغنى المتجول يعرف القليل عنه ، فهو مجرد مؤدى ، تعلم معظم ما يعرفه بالتلقين ، ولكنه كان يحمل الكثير من الآلات الجديدة ، التى فاق السلم الموسيقى العلمى لبعضها نظيره فى الآلات الأوروبية .

ومن المعترف به أننا ندين للعرب بالآت العود والقيثار والرباب والنقارة التى تدل أسماؤها وتكوينها على أصلها العربى . ولا شك أننا ندين لهم أيضًا بإدخال الآت أخرى ، رغم عدم الاعتراف بذلك ، كآلة الصنوج التى عرفتها أوروبا باسم ( sonajas ) والآت التمبورين والدف الربع والبندير المستدير التى عرفت بأسمائها ( adufe , pandere ) وآله القصعة العربية التى عرفتها فرنسا فى القرن السادس عشر باسم ( quesse) وحديثًا باسم ( caisse) ، كما نقل الأوروبيون من العرب آلة الطبل وعرفت بأسماء ( tabel , taber ,tabor) / وآله النفير أو البوق تحت اسم ( anafil ) ، ومن المحتمل أن يكون مصطلح ( fanfare) ويعنى التبويق ، هو زخرفة للكلمة العربية أ(نفار) وهى جمع نفير .

| ٦٣ |
|---|
| صـ |
| ٢٧٣ |

وليس هناك شكًا فى أن آلة المزمار العربية المعروفة بآلة الزمر والسرنا أو السرناى هى الأصل لالآت (dulcayna-shaiem)، أما آلة القانون فقد

عرفت فى أوروبا باسم (canon) بينما اشتق اسم الآلة الأوروبية ( eschaquiel أو ( exaquir ) من الاسم العربى مشقر أو الشقرة .

وأخيراً فإن استعادة الاهتمام بعلم السوائل المتحركة فى أوروبا (الهيدروليز) يرجع إلى العرب حيث اختفى هذا العلم من أوروبا منذ القرن السادس وحتى القرن التاسع ، وعاد الاهتمام به من القرن التاسع إلى القرن الثانى عشر ، حين اخترع العرب آلتى الأرغن الهوائى، والأرغن الهيدروليكى وهما موجودتان حتى الآن .

وتعد زخرفة اللحن أو ما يعرف بالزائدة – (za'ide) أهم تأثير للعرب على الموسيقى الأوروبية ، وهو ما يعرف عند الموسيقيين الأوروبيين باللحن المساير ( الدسكانت ) ، ففى فترة ما قبل التأثير العربى ، كانت الموسيقى الأوروبية تستخدم النغمات ذات القيم المتساوية المقاطع ، كما فى الغناء الجريجورى أو الغناء البسيط . وقد اختلف الأمر تماماً بعد التأثير العربى ، حيث أصبح العازف يؤدى اللحن بشكل البسيط ، بينما يصاحبه أخر يزين اللحن بالأتشيكاتورا والنغمة الرقيقة ، وما إلى غير ذلك .

| ٦٤ |
|---|
| ص |
| ٢٧٤ |

وقد شرح الموسيقى الإنجليزى روبرت دى هاندلو فى القرن الرابع عشر كلا الأسلوبين ، حيث قال :

"الأسلوب الأول بسيط ومطول بلا تقسيمات أو أجزاء ، بينما الآخر ممتزج فى تحاد أو مزين" .

ولم يعرف الهارمونى بالمعنى المفهوم لدينا قبل القرن العاشر الميلادى ، ويقول البروفيسور وولد ريدج أن هناك إشارة واضحة فى ذلك الوقت لشكل موسيقى يسمى ( organizing) ينحصر فى أداء التألفات ليس بالمفهوم اللحنى التقليدى فحسب ، بل كأصوات متزامنة أيضاً فيما يعرف بتعدد التصويت ( أورجانوم ) أو الديافونية .

## كيف نشأت هذه الفكرة الجديدة ؟

يقول بعض المؤرخين أمثال ( إميل نرمان ) إن هذه تعود إلى ازدهار المسيحية ، وهى المقولة التى رفضها بحق ، الناقد الإنجليزى السيد السابق إيف إيه جوركيوسلى ، والحقيقة التى أشار إليها البروفيسور وولد ريدج أن الأصل فى ( organizing ) يرجع إلى النظام اليونانى المعروف بـ ( magadizing ) ، وهو مضاعفة الديوان ، فى حين أن الـ ( organizing ) هو مضاعفة بعد الرابعة والخامسة ، ويقول ( ريمان ) إن الانتقال من الـ ( magadizing ) إلى الـ ( organizing ) هو الخطوة الأولى والأكثر تلقائية نحو النظام الهارمونى .

ومع ذلك، فمن الذى قام بتلك الخطوة ؟ هل من الممكن أن يكونوا العرب ؟

يعتبر الكندى أول الكتاب العرب فى الموسيقى الذين وصلت أعمالهم إلينا ( ت ٨٧٤ م ) ، ولا يوجد بها ذكر واضح لمصطلح ( أورجانوم ) ، كما لم يشار إليه تحديداً فى الأجزاء التى اقتبسها كوزاجارتن من أعمال الفارابى (ت ٩٥٠ م) ، ولكن نجد أن ابن سينا تناول فى كتابة الشفاء كل من ( magadizing ) و ( organizing ) تحت اسم (التضعيف) و (التركيب) .

٦٥
صـ
٢٧٥

"ويقرب من هذا الباب التركيات (التركيبات)، وهو أن يحدث بنقرة واحدة تستمر على وترين / النغمة المطلوبة والتى معها على نسبة الذى بالأربعة أو الذى بالخمسة ، وغير ذلك كأنهما يقعان فى زمان واحد ، و(التضعيفات) وقد علمتها وهى من جمله (التركيبات) إلا أنها فى الذى بالكل."

ونظراً لذكرهما منذ عهد ابن سينا، فهناك احتمال قوى لتناول الفارابى أيضًا لهما . وفى الوقت نفسه علينا أن نتذكر أن الـ ( organizing) قريب على الموسيقى العربية الخالصة ، ولم يدخلها إلا بعد اتصال العرب بكتاب النظريات الإغريق ، حيث أرادوا - على ما يبدو - تطوير معتقدات أرسطو عن الـ ( organizing ) والـ ( magadizing ) .

وقـد أخـبرنا المؤرخ الإسبانى فيرجيليوس كوردوبتسس أن فن الـ ( organizing) كان يـدرس فى مدارس الموسيقى العربيـة بالأندلس ، حيث قال :

*" فى ذلك الحين كان هناك سبعة معلمين فى قرطبة يحاضرون يوميًا فى النحو ،*
*و خمسة يحاضرون فى المنطق ، و ثلاثة يحاضرون فى الكون ، واثنين فى الفلك ،*
*وواحد فى الهندسة و اثنان فى الطبيعة ، واثنان فى الموسيقى ،*
*يحاضرون عن ذلك الفن الذى سمى أورجانوم ،*
*أى تعدد التصويت فى الألحان " .*

وفى الواقع أن مصطلح ( أورجانوم ) كانت له عدة معان فى العصور الوسطى ، فـعند جـيـدو أريتـزو (٩٩٥:١٠٥٠م) كـان له المعنى الســابق ذكرنفسه وهو مرادف لمصطلح أورجانوم أو ديافونى ، أما فرانكو الكولونى (١١٩٠م) وجـوهانس جـارلانديا (١٢١٠ ، ١٢٣٢ م) ووالتـر أود ينجـتـون (١٢٨٠ م) ، فكان يعنى عندهم الموسيقى الموزونة ، فيما يقصد به حتى الآن الديافونية .

| ٦٦ |
|---|
| صـ |
| ٢٧٦ |

وعلى أية حـال ، فـأيًا كان المقصود بعلم الأورجانوم الذى أشار إليه فيرجيليوس ، فنحن على يقين أنه كان يدرس فى جامعة قرطبة . / وقد سارت أوروبا لمدة طويلة على نهج الإغريق فى الاعتراف بالأبعاد المتفقة وهى الثامنة والخامسة والرابعة ، أما الثالثة فحذر من اتفاقها .

وعلى الرغم من معرفة الفارابى (القرن العاشر) وابن سينا (القرن الحادى عشر) بالثالثة الكبيرة بنسبة ٤ / ٥ والثالثة الصغيرة بنسبة ٥ / ٦ كمتفقات ، إلا أن أوروبا كانت متمسكة بالثالثة الفيثاغورية الغير متفقة بنسبة ٦٤ / ٨١ ، ٢٧ / ٣٢ . وقد أعطى الطنبور العربى الخراسانى ، الذى أصبح شائعًا فى أوروبا أكثر تقدير تقريبى بنسبة ٦٥٦١ / ٨١٩٢ إلى الثالثة الكبيرة بنسبة ٤ / ٥

ونستخلص من هذا أن أوروبا بدأت من هنا الاستغناء عن الثالثة الفيثاغورية ، واعترفت بثالثة أخرى ، رغم أن اعترافهم بها كمتفقات ، جاء فى أغلب الظن فى الأورجانوم فقط ، وبعد ذلك بمدة كبيرة .

وبالطبع كانت هذه صفحة بارزة فى تاريخ الموسيقى حيث أعطتنا سمة مهمة إلى النظام الهارمونى.

ومن الواضح أن ابن سينا أيضًا قد أقر بمضاعفة الثالثة والرابعة والخامسة والثامنة . ويكشف لنا مخطوط يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، ويعرف باسم مخطوط بدون عنوان - الجزء الرابع ، أن عازفى الأرغن فى إنجلترا عرفوا التركيب مع الثالثة ، ويبدو أن هذا كان إضافة خاصة للإنجليز فى تلك الفترة .

وعلاوة على ذلك ، فهناك نقطة أخرى خاصة بالعرب ولابد من ذكرها ، ألا وهى إدخال حروف للنغمات وتدوينها على رقبة الآلة . ويعد القول إن العرب هم الذين أدخلوا حروف النغمات أحد الثوابت القديمة ، والدليل على هذا ، المخطوط العربى الموجود بدار الكتب الملكية (الآن الوطنية) ، والذى قدمه بيجون دى سانت باترن مترجم اللغات الشرقية حتى عصر لويس السادس عشر ، والحقيقة أنى لم أستطع الوصول إليه فى أى من المخطوطات الموسيقية بهذه المجموعة العربية / وعليه ، فلا يسعنى إلا الاقتباس من كلام ( بيجون ) الذى نشر فى مقال لابورد عن الموسيقى ، وسوف يدهشنا التشابه اللفظى الكبير بين أسماء النغمات فى التدوين العربى والصولينج الأوروبى . والحقيقة أننى لم أطلع على أى استخدام للأبجدية العربية فى التدوين الموسيقى بهذا التسلسل .

٦٧
صـــ
٢٧٧

وإليكم كل من الطريقة العربية وطريقة ( جيدو أريتزو ) الراهب الأيطالى فى التدوين:-

العربى : ميم ، فاء ، صاد ، لام ، سين ، دال ، راء

جيدو : مى ، فا ، صول ، لا ، سى ، دو أو أوت ، رى

وربما يكون الأكثر تشويقًا ، هو التأثير العربى على التدوين الآلى الذى يرجع للعرب الفضل فيه ، وهو طريقة للتدوين يستخدمها العازفون ، تختلف تمامًا عن نظامنا الدياستيماتيك الحديث . وقد اعترف كاتب ناسك من القرن الخامس عشر صراحة بهذا الاقتباس من العرب ، فى مخطوط بعنوان " فن عزف اللامبيوتم " .

وآلات أخرى مشابهة اخترعها فلان : مغربى من مملكة غرناطة .

ويبدأ هذا المخطوط الذى قدمه لنا ( جيم فيلانويفا ) بهذه العبارة :-

" إنه من الواقع أن ينعم بالعطايا الإلهية على غير المؤمنين ، وأقول هذا الكلام لأن عازفى القيثارة فى إسبانيا امتدحوا بشدة ( فلان ) هذا الذى سمى بمغربى من مملكة غرناطة ، وذلك بدافع من حبهم للتعلم ، لأنه اكتشف طريقة لتعليم أولئك الذين يريدون العزف على اللامبيوتم والقيثارة والفيولا وآلات أخرى مشابهة .

ثم يستطرد المخطوط فى الحديث عن النظام اللفظى للتدوين والمستخدم فى أوروبا باسم ( تابولاتور ) حتى القرن الثامن عشر .

ولقد تناولت فيما سبق التأثير الناتج عن الاتصال / بالعرب سياسيًا فقط ، والذى لم يقتصر على الموسيقى ، إنما شمل اتجاهات ثقافية أخرى ، ويطلعنا البروفيسور هازكينز على أن المصطلحات العربية أخذت فى التسلل شفهية فى مطلع القرن الثانى عشر ، عندما كانت أباسس (abacus) وهى آلة العد الرومانية - تستخدم فى البلاط الملكى ، وذلك رغم عدم وجود اتصال أدبى واضح بالعرب .

| ٦٨ |
| --- |
| صـ ٢٧٨ |

أما الاتصال الثقافى الأهم والواجب ذكره ، فهو الارتباط الأدبى والفكرى الذى ظهر جليًا فى بلاط الملوك فى انجلترا والذى يرجعه البروفيسور هازكينز إلى والير - walcher (ت ١١٣٥م) وقد استخدم هذا الذى جاء فى الفترة التى سبقت مالفيرن العلوم العربية من يهودى عربى

يدعى بتروس أنفيوزى ، قام بزيارة إنجلترا . ورغم أن الكمبوز (com-poz ) الذى اخترعه فيليب دى ثان (١١١٩ م ) مبنى على الأسس اللاتينية القديمة ، إلا أن علم الفلك تأثر بالاتصال الأدبى بالعرب فى تلك الفترة ، وهذا ماتوضحه مخطوطة walcher (١٠٠٧ : ١١٢) .

وفى تلك الفترة بدأت العلوم العربية فى غزو أوروبا الغربية وساعدت إنجلترا على نشرها، إن لم نقل إدخالها، وهو الأمر الذى سأوضحه الآن .

فأبرز شخصيتان ساعدتا على ذلك ، كانتا إدلارد من باث وإبراهام ابن عزرا ، وقبل أن نستطرد فى هذا الموضوع ، علينا أن نعرف ما هو علم الموسيقى العربية الذى غزا أوروبا ، وما هى المصادر الواجب علينا اقتفاؤها .

فقد قام العرب فيما بين القرنين الثامن والحادى عشر الميلادى بترجمة كثير من رسائل الموسيقى المكتوبة باللغة اليونانية التى لم تعرفها أوروبا الغربية حتى ذلك الوقت ، من بينها (علم توافق الأصوات) و(علم الإيقاع) لأرسطو كسينوس و(المسألة) لأرسطو و(علم توافق الأصوات) و(القانون) لإقليدس و(علم توافق الأصوات) لبطليموس و(رسالة) لنيقوماخوس تحمل الأسم نفسه ورسائل أخرى . هذا إلى جانب ظهور العديد من رسائل الموسيقى التى أُلفت من الكتاب العرب كالكندى والسرخى وابن موسى وثابت بن قرة وزكريا الرازى وقسطا بن لوقا والفارابى وإخوان الصفا وابن سينا وابن باجة ، وبمقارنة / تلك الكتابات الموسيقية للعرب بمثيلاتها الأوروبية سوف نشعر بالخجل لانكماش قدرات الغرب ، فقد بات كتابى (الموسيقى) للفارابى ، والشفاء لابن سينا كالواحة وسط الصحراء .

٦٩
ص
٢٧٩

وبمجرد أن شعرت أوروبا بالتفوق الفكرى للعرب ، بدأ الباحثون الأوربيون فى التتلمذ على أيدى الأساتذة العرب بجامعات الأندلس أو مدارس إسبانيا ، حيث قاموا بدراسة كل من المؤلفات الموسيقية العربية

والمؤلفات اليونانية المكتوبة باللغة العربية . ومن بين هؤلاء الباحثين الذين نقلوا لأوروبا نتائج دراستهم جربرت وهيرمان كونتراكت وقسطنطين الإفريقى ويوحنا الإشبيلى وجنديسالفى وجيرارد من كريمونا وأفلاطون من تيفولى. ورغم أنه لم يكن بينهم باحث إنجليزى فيما عدا الفريد الانجليزى ، إلا أننا نستطيع المجازفة بالرأى القائل إن الدراسات التى قام بها الباحثون الانجليز ، إدلارد من باث وروبرت من ريتين وروجر من هير فورد ودانيل مورلى شملت الموسيقى ، حيث أنها جزء لا يتجزأ من الدراسات الرباعية .

ويطلعنا كتاب (de eodem et diverso) لإدلارد أنه لم يدرس الموسيقى فقط ، بل وعزفها أيضًا ، حيث يخبرنا عن دراسته الموسيقية فى فرنسا وعزفه على آلة القيثارة أمام ملكة فرنسا (الأرجح قبل عام ١١٠٩م) . إضافة إلى كتاب ( alchoarismi ad totum quadrivium ) الموجود بالملكية الإلهية بميلان ( A, 3 , Sup ) والمنسوب إليه، يشتمل على فصل فى الموسيقى، وحيث أننى لم أتوصل لهذا الكتاب ، فلن أستطيع الحكم على مدى تناوله لموضوع الموسيقى ، ولكنى أستطيع الجزم بأنه إذا كان الخوارزمى المقصود فى هذا الكتاب ، هو أبو عبد الله الخوارزمى الفيلسوف المشهور ، فإن أحداً من البلبليوجرافيين العرب لم ينسب له أى مؤلف موسيقى ، ومن المحتمل / أن يكون المشار إليه هو محمد بن أحمد الخوارزمى وهو مؤلف كتاب مفاتيح العلوم الذى يشتمل على فصل فى الموسيقى ، وإن كان أقل شهرة .

٧٠
ص
٢٨٠

وينتمى إدلارد من باث و روبرت من ريتين و دانييل مورلى إلى مدرسة طليطلة للمترجمين ، والتى يعزى إليها انتشار التعاليم العربية من خلال الترجمات اللاتينية ، وذلك فى القرن الثانى عشر . وربما نستطيع أن نسلم بمعرفتهم لعلم الموسيقى العربية حيث ألم به زملاؤهم (جنديسالفى ويوحنا الإشبيلى وجيرارد من كريمونا) .

وعلى أية حال ، فقد شهد النصف الأول من القرن الثانى عشر ظهور علم جديد فى أوروبا وهو الموسيقى الموزونة ، والذى تزامن مع عودة إدلارد إلى إنجلترا بعد دراسته بالخارج ، أى بعد عام (١١٣٠م) .

فهل من الممكن أن يكون هو الذى أدخله.؟

هناك احتمال كبير أيضًا أن يكون اليهود الإسبان الذين جاءوا لزيارة اليهود المنفيين إلى إنجلترا ، بسبب اضطهاد الموحدين لهم ( ١١٣٠م ) ، قد لعبوا دوراً فى تدعيم هذا الاتصال الثقافى .

فالكاتب الموسيقى المشهور إبراهام بن عزرا ، كان موجوداً بلندن فى الفترة من ( ١١٠٨ : ١١٥٩م ) حيث اقتبس من أعماله الأدبية ، كاتب يهودى إنجليزى على أقل تقدير فى كل مناسبة .

وقد نقل اليهود من العرب علم الموسيقى منذ عهد سعديا ( القرن العاشر) كما يقول شتاين شنايدر أن علم ومصطلح الموسيقى ............. ينتميان أساسًا إلى المدرسة العربية كباقى العلوم المشابهة . "

كما انشغل اليهود فى تلك الفترة بترجمة الكتابات العربية فى الموسيقى إلى اللغة العبرية ، وأوصى ابن عقنين (١١٦٠ : ١٢٢٦ ) / فى قائمة مراجع ، بدراسة كتاب الفارابى فى الموسيقى ، وهو على الأرجح كتاب الموسيقى ( الكبير ) .

٧١
صـــ
٢٨١

ثم قام اليهود بعد ذلك بترجمة كتاب إحصاء العلوم للفارابى إلى اللغة العبرية ويوجد بالفاتيكان ( ٤٠٠ و ٤٠٥ ) مؤلف موسيقى مترجم من العربية إلى العبرية ، ينسب إلى إبراهام بن حجة ( ١١٣٦م) وهذا الباحث الكبير عالم موسيقى وله كتاب بعنوان ( أسس الفهم ) ويحتوى فى الغالب على فصل فى الموسيقى . وقد كان واحداً من أهم مساعدى المترجمين من اللاتينية إلى العربية ، أمثال أفلاطون من تيفولى وردلف من بروجس كما كان صديقًا ومساعداً لإبراهام ابن عزرا .

وقبل الحديث عن دخول الموسيقى الموزونة إلى إنجلترا وأوروبا الغربية ، لابد من التطرق إلى أتصال أدبى ، ربما حدث قبل ذلك ، ويتمثل فى التدوين

الغـريب الذى ضـمنه الأوروبيـون الذين درسـوا العـربيـة ، وهو هيـرمـان كونتراكت فى رسالة المطبوعة فى منشـورات جربرب ، ويبـدو أنه منقول عن العرب .

ولقد واجه انتشار تدوين نويما فى أوروبا عائقًا كبيرًا ، ألا وهو تحديد الدرجة الصوتية وسعى هيرمان كونتراكت للتغلب على هذه العقبة باستخدام الحروف هكذا e = النغمة الأحادية ، s = النصف نغمة ، t = البعد الطنينى ، ts = الثالثة الصغرى ... إلخ .

وقد عرف العرب كل هذا منذ عصر الكندى (ت ٨٧٤م)، أمـا الابتكار الموسيقى البارز الذى حدث فى القرن الثانى عشر ، وهو الموسيقى الموزونة ، فـأنا أصـدق أنه مـن أصـل عـربى ، وهو الأمر الذى لم يعترف به أحد ، ولا الأعمال المهمة للبروفيسور ( وولدريدج وچوهانس وولف ) التى لم تنصت لهذا الكلام .

| ٧٢ |
| --- |
| صـ |
| ٢٨٢ |

ما الدليل الذى نملكه على صحة القول بأن العرب هم الذين ابتكروا الموسيقى الموزونة وأدخلوها إلى أوروبا ؟

الموسيقى الموزونة كل من الخليل (ت ٧٩١م) الموسيقى العربى، ولكن كتابه (كتاب الإيقاع) لم يصل إلينا (الكندى - ت ٨٤٧م) ويظهر ذلك فى مخطوطاته المحفوظة بالمتحف البريطانى وفى برلين ، وعرفها أيضًا الفارابى (ت ٩٥٠م ) وتناولها بالكامل فى كتابه ( الموسيقى ) الموجـود بمكتبات ليدن ومدريد وميلان ، وكذلك عرفها إخوان الصفا (القرن العاشر ) ، كما يظهر فى رسائلهم المطبوعة فى بومباى والقاهرة ، وأخيرًا عرفها ابن سينا ( ت ١٠٣٧م ) كما يتضح فى كتاب ( الشفاء ) الموجود بالمكتبة الهندية ومكتبة بودليان و( النجاة ) ببودليان ، وقد لاقت أعمال كل من الفارابى وابن سينا قبولاً واسعًا بين عرب الأندلس وفى جامعاتهم خلال القرن الحادى عشر .

وتعد مدرسة الموسيقى بقرطبة التى كانت واحدة من أشهر مدارس العالم فى ذلك الوقت، الكلية الأم للعديد من مشاهير الموسيقيين الأوروبيين ، أمثال إلياس اليهودى وبدرو كافيسوتور المسيحى ، حيث تدفق الطلاب على جامعات الأندلس ودرسوا وترجموا أعمال الخوارزمى عالم الحساب وأبن الهيثم عالم الهندسة والقبانى عالم الفلك ومؤلف النظريات الموسيقية الفارابى وابن سينا ، وجميعهم معروفون فى أوروبا الغربية بأسمائهم اللاتينية وهى (الجوريزم ، الهازن ، الباتجينوس ، الفارابيوس ، / أفنسينا)، وينصب اهتمامنا فى هذه الأيام على الفارابى وابن سينا فقط .

٧٣
ص
٢٨٣

وتعود أقدم ترجمة لاتينية لأعمال الفارابى ، التى لا تزال موجودة إلى الفترة من عام ( ١١٣٠ : ١١٥٠ م ) ، حين ترجم أيضًا يوحنا الأشبيلى وجند يسالفى كتاب إحصاء العلوم ، وتوجد بمكتبة بوجليان ( ديجبى ٧٦ ) نسخة من ترجمة جند يسالفى ، بينما توجد نسخة وحيدة من الأصل العربى بمدريد (esc – ٦٤٦) وتوجد ترجمة أخرى لجيراد من كريمونا ( ت ١١٨٧م) قدمها فى أواخر القرن الثانى عشر تشبه الموجودة حاليًا بدار الكتب الوطنية بباريس تحت رقم ( ٩٣٣٥ ) .

وسأقوم بعرض آخر الترجمات من خلال أعمال المؤلفين الموسيقيين فى القرن الثالث عشر ، فعلى الرغم من أن فصل الموسيقى بكتاب إحصاء العلوم ذو أهمية قليلة ، إلا أن العمل بأكمله يعد دليلاً للعلوم ويشير إلى أعمال ذات أهمية أكبر ، ويعد كتاب الموسيقى للفارابى ذو أهمية أكبر بكثير فى مجال الموسيقى ، ولا تزال النسخة الموجهة لابن باجة ( أفنبيس ) موجودة بمدريد . ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن كتاب تقسيم الفلاسفة لجنديسالفى ليس ترجمة لكتاب إحصاء العلوم بالمرة ، وإنما هو رسالة أضخم مستمدة من كتاب ( etymologiarum ) لا يزيدور وكتابى الفارابى (إحصاء العلوم) و(أصل العلوم) ، ومن ناحية أخرى تعتبر ترجمة جيرارد من كريمونا ترجمة أدبية لكتاب إحصاء العلوم .

ورغم أنه لا توجد نسخة باللغة اللاتينية من كتاب الموسيقى ، إلا أن فيتيس المؤرخ الموسيقى ، يذكر أن جزءاً منه قد ترجم إلى اللاتينية على يد جيروم من براج ، وإنه يظهر فى كتاب شمولدر ( الفلاسفة العرب - بون ١٨٣٦م ) . وهو الرأى نفسه الذى ذكره روفائيل ميتانه فى المجلة الشرقية ( ١٩٠٦م ) ، وفى / موسوعة الموسيقى للافيجناس ( tome v ) وهو رأى غيرصحيح .

٧٤
صـ
٢٨٤

أما عن الترجمات اللاتينية لكتابات ابن سينا الموسيقية ، فلم يصلنا أياً منها ، ما لم كتاب أصل العلوم ( cod - ٦٤٤٣ ) الموجود بباريس من تأليفه ولكن هذا لا يمنع أن كتابات ابن سينا الموسيقية وأرائه معروفة فى الترجمات اللاتينية ، كما يظهر فى اقتباسات الموسيقين الأوروبيين .

ومن الغريب أن كل أجزاء (كتاب النجاة) لابن سينا موجودة باللغة اللاتينية ما عدا فصل الموسيقى .

وبالنظر سريعًا إلى موضوع المصادر ، دعونا نتحول إلى المؤلفين الموسيقيين فى أوروبا الغربية لنرى كيف استفادوا من كل هذا ، ومن المؤلفات الموسيقية العربية الأخرى ، فأقدم الموسيقين الإنجليز الذين لا تزال أعمالهم باقية ، لم يعرفوا الموسيقى الموزونة ، ولقد أشرت إلى ( چوهانس كوت ) epistola ad flugentium ورسالته الواضحة المطبوعة فى منشورات .......... جربرت بتاريخ (١١١٠م )، وللأسف الشديد فهناك فجوة كبيرة فى الوثائق الموسيقية بين كوت والموسيقى الذى يليه وهو چوهانس جارلنديا (١٢١٠ : ١٢٣٢م ) من أكسفورد ، حيث نجد أن الموسيقى الموزونة "باتت فى زحم واضح، ولعبور هذه الهوة ، علينا الاتجاه لأعمال فرانكو من كولونيا (١١٩٠م ) من خلال مصدرين إنجليزين وهما والتر أورينجتون ( ١٢٨٠م ) وسيمون تونستد ( ١٣٠٠ : ١٣٦٩م ) وكلاهما من جامعة أكسفورد . وأيضاً من خلال جورهانس دى موريس - توفى بعد عام (١٣٢٥م ) .

ولا يزال العمل الأكثر أهمية وهو كتاب بالمتحف البريطانى بعنوان (de mensuris et discanto ) طبعة كوزى ميكر تحت اسم ( بدون عنوان ٤ ) بتاريخ (١٢٧٣ - ١٢٨٠م) .

وسوف نستكشف الأدلة على التأثير العربى ، سواء أكان مباشراً أو غير مباشر من خلال هؤلاء الكتاب ، ومروراً بفنسان دى بوفيز ( ١١٩٠ - ١٢٦٤م ) و روجر باكون (١٢١٤ - ١٢٨٠م ) و جيروم الموراڤى ( القرن الثالث عشر ) .

وكما سبق لى الإشارة ، فإن فرانكو من كولونيا ( ١١٩٠م ) أقدم موسيقى قياسى لا تزال أعماله باقية ، وقد طور الموسيقى الموزونة فى رسالته ، / رغم اتضاح حقيقة أنها ليست من اختراعه أو من اختراع أوروبا ، ولكنها علم مقتبس تم تطويره .

٧٥
ص
٢٨٥

ولقد تناولت من قبل أحد فنون الموسيقى يعرف باللحن المساير (الدسكانت) ، ومغزاه أن يؤلف لحن من نغمات أكثر من لحن آخر ، فإذا حدث توافق هارمونى بينهما يكون ذلك فى إطار قوانين محددة ، وقد عرف العرب من قبل القوانين المنظمة للقيم الزمنية فى فن الإيقاع ففى الوقت الذى أستخدمت أوروبا قيمتان نغميتان فقط وهما اللونجا والبريفسى ، استخدم العرب ست قيم نغمية ، واستخدم فرانكو الكولونى أربعاً مما يعد علامة قوية على تطويره لهذا الفن .

ومع دخول الأفكار الجديدة إلى أوروبا ، ظهرت الإيقاعات على الفور ، واستخدم فرانكو خمسة أو ستة منها ، رغم أن أوروبا لم تستخدم كل ماهو غريب فى الإيقاع العربى ، فالكتاب الأوروبيون صنفوا التقطيع على حدة على أنه ( hoquetus , hoketus , ochetus ) ، وكلها مجرد مرادفات لاتينية للكلمة العربية (إيقاعات) ، رغم كل الاستنتاجات الوهمية من قبل الأثريين والموسيقيين ، وجدير بالذكر أن چوهانس جارلانديا تناول الـ (ochetus).

أما ألفريد الإنجليزى الذى اشتهر فى الفترة من (١٢٢٧ : ١٢٤٦م)، ويعد أحد الدارسين للعربية ، وأحد المترجمين لها ، فقد نسب له فيتيس كتاب (الموسيقى) الذى يعتبر بمثابة دليل مهم لنا فى موضوع التأثير العربى ، بسبب ارتباط مؤلفه الواضح بالعرب رغم عدم وصوله إلينا .

وتوجد وثيقة مهمة أخرى (مجهولة ٤) بعنوان (de mensuris et discantu) (١٢٧٣ : ١٢٨٠م). توضح التأثير العربى أو الإسبانى المسيحى، على الرغم من أن (د . أرنست وولكر) يشكك فى هويتها الإنجليزية ، / وسوف أعرض لفقرة مقتبسة من فصل بعنوان ( de punctis vel notis) حيث تتضح الأسماء العربية للقيم النغمية الجديدة :

| ٧٦ |
|---|
| صـ |
| ٢٨٦ |

*" فى النموذج الثالث يكون المصطلح المسمى المهم (El muahym)*
*ممثلاً فى شكل نقرة تسمى الطَّية ، و تنتهى على نغمة ثانية بدون تطويل*
*أو تطويل بقدار واحد أو مضاعف ، وذلك عند الصعود أو الهبوط إلى الدرجة الثانية .*
*وهذه العلامات التى وضعت بهذا الشكل حازت قبولاً .*
*ولا ريب أن البعض دونوا هذه العلامات على شكل مربعات فارغة من داخلها ،*
*مع الإطالة بمقدار زمن واحد أو مضاعف أو بدون إطالة كما ذكر من قبل*
*وهذا الرسم للتدوين لم يكن مجرد شكل مربعات، ولكنه كان يمثل القيمة الإيقاعية للنغمة،*
*ويمكن أن يطال بقيمة محددة أو يجذب مع سحب أو مع انحناء .*
*إذن (المهم) هو اسم لشكل معين يسحب به من نغمة إلى أخرى ، أما النظير المشابه له ،*
*فهو ما يعرف باسم (المعرفة (El muarifa)*
*وفيه يكون النغمة الأولى غير محددة القياس ،*
*و تحتوى على جناح هابط على يسارها ، مثلما و صفها الإنجليز ...... الخ ".*

فالكلمتان ( المهم ) و ( المعرفة ) هما أنواعان من النغمات المستخدمة فى التدوين القياسى ، بالتأكيد عربيتان ، ولسنا فى حاجة للغوص فى مغزاهم التقنى ، ويورد قاموس لاتينى عربى ، يعود للقرن الحادى عشر كلمتى معلومة ومعروفة بمعنى نوتة ، مما يؤكد ماسبق .

| ٧٧ |
|---|
| صـــ |
| ٢٨٧ |

كما يؤكد كاتب هذا الفصل على الدور البارز الذى لعبته إنجلترا فى فن وعلم الموسيقى ، فيبدو بالنسبة لى أن إشارته إلى / استخدام الأنجليز لبعد الثالثة الصغيرة والكبيرة فى تعدد الأصوات ( الأورجانوم ) أو الديافونية ، وحظرهم لها فى موضع آخر كغير متفقات ، إنما هو دليل جديد من الأدلة على التأثير العربى .

ويذكر الكاتب أن مؤلفين آخرين فى أماكن مختلفة استخدموا بعد الثالثة الصغيرة والكبيرة ، ولكن كان أكثرهم فى الأماكن الشمالية والغربية بإنجلترا .

ودعونا نتذكر أن إدلارد من باث كان ينتمى إلى غرب إنجلترا ، كما أن ( ديفى ) وهو أحد المؤرخين للموسيقى الإنجليزية ، يعتقد أن الهارمونى ترعرع فى هذه المنطقة بالذات . وعلى أية حال ، فمن المؤكد أن المصطلحات العربية لم تظهر إلا بين الكتاب القياسيين الانجليز .

وفى الحقيقة إن التأثير العربى يظهر بوضوح أيضًا فى أعمال ڤنسان دى بوفيسى (١١٩٠ - ١٢٤٦م) ، الذى اعتبر أن الفارابى أحد مصادره الرئيسية التى اقتبس منها فى ملاحظاته النظرية (1 bk.' الفصل السابع عشر ) ، وحيث أن ڤنسان لم يكن مستعربًا ، فلابد أن يكون اعتماده الأساسى على الترجمات اللاتينية ، ويبدو هنا أنه اعتمد على كتاب إحصاء العلوم لجيرارد من كريمونا ، حيث ذكر أن الفارابى ضمن مصادره الأخرى مثل ( بؤتيوس وإيزيدور الإشبيلى وجيدو أريتزو ) .

وسوف أورد مقدمة كتاب كل من ڤنسان دى بوفيس وجيرارد من كريمونا وجهًا لوجه ، حتى نستطيع الحكم على مدى الأقتباس بهما .

**أ ) "جيراد الكريمونى: علم الموسيقى باختصار هو فهم ترتيب التغمات التى منها نؤلف الألحان بدقة على هيئات إيقاعية مناسبة " .**

**ب) " فينست من بوفير : تعرف الموسيقى على أنها نظرية ترتيب النغمات التى تؤلف منها الألحان على الهيئات الإيقاعية المختلفة" .**

| ٧٨ |
|---|
| صـــ |
| ٢٨٨ |

أما روجر باكون ( ١٢١٤ : ١٢٨٠م ) الإنجليزى الشهير ، فقد أعتمد هو الآخر على العرب / ، حيث اقتبس من الفارابى فى جزء الموسيقى من كتابه الثالث بجانب الفلاسفة ( بطليموس و إقليدس ) واختص بالذكر فى كتابه هذا ، كتاب إحصاء العلوم ، كما اقتبس أيضاً من أقوال (ابن سينا) فيما يخص تأثير الموسيقى على الأمراض .

وربما تكون أحد الإسهامات الإنجليزية فى تطوير الموسيقى العربية عندما تحدث عن ( novarum harmoniarum curiostas ) .

ويعتبر والتر أودينجتون (١٢٨٠م ) أحمد المتحمسين للموسقيين العرب، حيث اقتبس فى كتابه (de speculatione musices) رأى ابن سينا فى الموسيقى فى مقابل آراء سانت جريجورى وسانت برنارد والمرنمين.

كما نجد أن جيروم المورافى (القرن الثالث عشر) الذى طبع كوزى ميكر كتابه الموسيقى ، كان على معرفة بالفارابى، حيث استشهد فى أحد فصول كتابه (quid sit musica) بآراء بؤتيوس وإيزيدور الإشبيلى وهوجو من سانت ڤيكتور وجيدو الأريزى وچوهانس جارلانديا والفارابى) ، كما أورد فى الفصل الخامس بعنوان (de divisione musice secundum al-phorabium) جزءاً كاملاً مقتبس من ترجمة جيرارد لكتاب إحصاء العلوم .

ويتضح من كتابات سيمون تونستد ( ١٣٠٠ : ١٣٦٩م) وچوهانسى دى موريس (توفى بعد ١٣٢٥م ) وحتى هان بويس ١٤٧٠م أن نظرية التأثير كانت معروفة لدى الموسيقيين الإنجليز . ويخبرنا ( هاندلو ) أن التأثير ينبع من المزج بين النغمات والسكتات ، وأيضاً عندما يقطع لحن .

ويطلعنا چوهانس دى موريس عن ظهور مصطلح عربى أو إسبانى آخر فى أيامه ، يسمى (الانطراد) ، وإليكم فقرة مما كتبه تحت عنوان التأثير .

| ٧٩ |
|---|
| صـ |
| ٢٨٩ |

*" أولاً عندما يلاحظ المغنى مصطلح (الانطراد) (Al entrade).....الخ ،*
*يبرز فى أدائه تخيل المعنى لما يحاكيه بالشرح و التمثيل ،*
*و يظهر الرمز من خلال علامتين ؛ الأولى قصيرة و بدون قيمة زمنية محددة*
*لتصل إلى العلامة الثانية التى تعد النغمة الأساسية ، و يمكن الإطالة فيها " .*

ويتضح أن كلمة (الانطراد) هى الصيغة اللغوية من الكلمة العربية (طرد) كما أن لها معنى موسيقى ، بمعنى إطالة الصوت .

ومع اضمحلال قوة العرب السياسية فى الأندلس بعد القرن الخامس عشر ، بدأ الانحدار الثقافى للعرب وتوقف التأثير الموسيقى العربى على أوروبا الغربية، وفى الوقت نفسه حققت أوروبا وثبات كبيرة فى هذا المجال ، مما أدى إلى ظهور النظام الهارمونى الحديث ، وسبقت أوروبا العرب فى الموسيقى ، كما هو الحال فى السياسة بقرون عديدة .

ورغم هذا ، فالشهرة الكبيرة للباحثين العرب استمرت حتى القرن السادس عشر ، عندما اضطر كل من چورچ فالا فى تحفته الطباعية النادرة (١٤٩٧ - ١٥٠١م) وچورچ ريش فى لؤلؤته الفلسفية (١٥٠٨م) إلى اقتباس أقوال الفارابى فى الموسيقى ، كما ظهر كتاب إحصاء العلوم للفارابى فى باريس عام ( ١٦٣٨م ) فى كتاب باللغة اللاتينية ، عنوانه :

(Alpharabii, vetustissimi Aristotelis interpretis, opera omnia quae Latina lingua conscripta reperiri potuerunt ,studio et opera Guil , camerarii ) .

ومع ذلك فلا ينبغى تصور أن نظرية الموسيقى العربية توقفت عند الفارابى وابن سينا ، فأحد كتاب النظريات الموسيقية العظماء ، كان صفى الدين عبد المؤمن (القرن الثالث عشر) ، وهو من أوائل الموسيقيين فيما يسمى بمدرسة النظاميين . ويعتبر سير (هربرت بارى) أن سلم النظاميين

هو أفضل سلم اخترع على الإطلاق (فن الموسيقى ، ٢٩) ، كما يقول هلمهولنز الذى يعتقد بأن للنظاميين تأثيراً على أوروبا فى استخدامهم لبعد السابعة الكبيرة من السلم كنغمة موصلة (حساس السلم) إلى نغمة القرار (النغمة الأولى) ، يشكل مفهومًا جديداً ، حيث سمح باستخدامه لإحداث تغيرات أخرى فى نغمات السلم / ، حتى مع سيطرة الموسيقى الهوموفونية الخالصة (حاسية النغم ٢٨٥ و ٢٨٧ ) .

| ٨٠ |
| --- |
| ص |
| ٢٩٠ |

## فما هى إذن المكاسب التى جنتها أوروبا من الاتصال الثقافى بالعرب؟

يبدو أن الأوروبيين أصبحوا على دراية باللحن المساير ( الموسيقى المقسمة ) وتعدد التصويت والتدوين الآلى ، وربما الصولفيج . وذلك من خلال اتصالهم السياسى بالعرب ، ولا أريد تكرار ما سبق الاعتراف به فيما يخص نقل الأوروبيين للعديد من الالآت الموسيقية عن العرب .

ومن المحتمل أن تكون أوروبا قد اقتبست فكرتها عن التدوين الصوتى المحدد من خلال اتصالها الأدبى والثقافى بالعرب (راجع هيرمان كونتاكت)، كما أنها نقلت بكل تأكيد جزءاً من موسيقاها الموزونة ، إن لم يكن كلها عن العرب ، وربما أيضًا نقلت عنهم التدوين القياسى .

وأخيراً فإن أوروبا تدين للعرب برجوعها لقوانين التناغم الصوتى .

ويقول البروفيسور ( هاسكينس ) إن أية حقائق جديدة تتناول تلك المرحلة من التطور الفكرى لأوروبا ، تعتبر ذات قيمة كبيرة للباحثين فى التاريخ ، ولقد كان معظم ما سبق أن قدمته حقائق جديدة ، يجب وضعها فى الاعتبار ومحط المناقشة ، فإذا حدث هذا ، فأننا على استعداد لتناول هذه المرحلة من الاتصال الثقافى العربى على نطاق أشمل .

يونيو ١٩٢٤

يجب أن أعترف أن ما سبق تناوله يشكل جزءًا من بحث قدمته خلال منحتى الدراسية بجامعة جلاسكو فى الفترة من (١٩١٩ : ١٩٢١م تحت رعاية د . ت . إتش . واير و د . أتش . چى . وات .

وقد ألغى اكتشاف مخطوطين من كتاب إحصاء العلوم بالنجف بالعراق، ومكتبة كوبرلو بالقسطنطنية مقولتى عن وجود نسخة أصلية وحيدة بمدريد (فى كتابات الكلية الشرقية ، بيروت ، ٨ ، ١٩٢٤م) . أما القطعة المقتبسة من ترجمة جيرارد من كريمونا ، فهى مأخوذة من ترجمة كامريربوس ، وأنا أعتبرهما متطابقتين تمامًا ، ولكن أرجو الرجوع إلى الأبحاث الدقيقة لإيلهارد ويدمان .

نوفمبر ١٩٢٤ م .

التأثير الموسيقى

٨٩
صـ
٢٩١

## من مصادر عربية

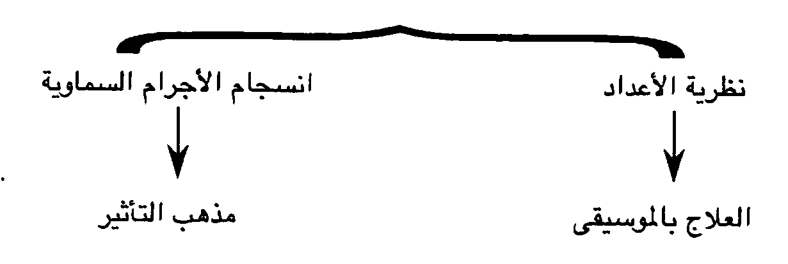
## لهنرى چورج فارمر - ماچستير ودكتوراة الفلسفة

يبدو للوهلة الأولى أن موضوع هذه المحاضرة يشكل أهمية ضئيلة بالنسبة للغربيين ، وذلك نظراً لغرابته لطبيعتهم. لذلك كان من الضرورى توضيح السبب من التعرض له ، بغض النظر عن قيمته الفعلية.

فمذهب " التأثير" ذو أهمية كبيرة فى الفن القديم مما يؤكد أن الحديث عنه له نفس الأهمية . وقد أشار ( Jules Combarieu ) منذ فترة وجيزة إلى أن مذهب التأثير استمد أصوله من السحر، لذلك كان من الأجدر توضيح جذور هذا المذهب ، لما لها من أهمية بالغة فى موضوع دراستنا .

## موسيقى السحر

## الموسيقى الكونية



ومن الغريب أن كل هذه المعتقدات عن موسيقى السحر وصولاً إلى مذهب التأثير، تتفق ومعتقدات العرب، فى الوقت الذى نحتاج فيه إلى معلومات عن هذا الموضوع فى بلاد الشرق الأدنى، وفى حقيقة الأمر ، فإن الأدب البيزنطى قد التزم الصمت تجاه هذا الموضوع / حيث لم تظهر أية وثائق موسيقية بيزنطية فى الفترة من القرن الرابع وحتى القرن الحادى عشر .

| ٩٠ |
|---|
| صــ |
| ٢٩٢ |

وأيضًا قدم الأدب السريانى القليل فى المجال نفسه حتى مجىء بارهيبريوس فى القرن الثالث عشر.

وقد ساعدت كتابات الكندى العربية (القرن التاسع) إخوان الصفا (القرن العاشر) ، وابن سينا وابن زيلة (القرن الحادى عشر) إلى حد ما ، فى عبور هذه الفجوة، حيث أُثبت بالدليل القاطع أن العرب قد نقلوا مباشرة عن السبئيين والسريان والبيزنطيين ، ما لم يأخذوه من اليونانيين القدماء فى موضوع التأثير الموسيقى .

وبداية دعونى أقول إن العرب قد أقروا بوجود جانبين فى موضوع "التأثير الموسيقى" ، أولهما الجانب الحسى ، ثم الجانب الخيالى . وحيث أنه لا يمكننا تناولهما معا باستفاضة فى محاضرة واحدة ، فقد تناولت معظم الجانب الخيالى ، مع التعرض بإيجاز إلى الجانب الحسى، حتى يمكننا التمييز بين الجانبين .

ولما كان من الضرورى أن أبدأ بالتعريفات، فقد اخترت لهذا الغرض الفلاسفة المسلمين، أمثال ابن سينا (ت١٠٣٧م)، وابن زيله (ت ١٠٤٨م) اللذان تبنيا الجانب الخيالى بقولهما:-

***"الصوت يحدث التأثير فى النفس من وجهين أحدهما لتألفيه والثانى لكونه محاكيا لها" /***

| ٩١ |
|---|
| صــ |
| ٢٩٣ |

وقد قام كل من الهجويرى (Al - Hujwiri) (القرن الحادى عشر) والغزالى (ت١١١١م) وهما من أنصار الجانب الحسى ، بتقسيم من يتأثرون بالموسيقى إلى نوعين:

١- هؤلاء الذين يصغون للمغزى الروحانى .

٢- هؤلاء الذين يسمعون الصوت المادى .

وقد أكد هؤلاء الفلاسفة ، أن الذين يصغون بروحانية ، لا يستمعون إلى مجرد نغمات أو إيقاعات أو مقامات، وإنما يستمعون إلى الموسيقى لذاتها، وقد نقل ( الهجويرى) قول النبى محمد ( ﷺ ) : -

**" اللهم أرنا الشياء كما هى . "(*)**

وقال :

**" إن الاستماع الصحيح ينحصر فى سماع كل شىء كما هو "**

وذلك من حيث الجودة والحالة ، كما نادى المذهب الصوفى بأن الموسيقى أصبحت الطريق للإلهام (الوحى) الذى يتم الوصول إليه من خلال النشوة . وقال ذو النون الصوفى إن لسماع الموسيقى تأثيراً إلهيًا يحرك القلب لطلب الله ، وأولئك الذين يستمعون إليها بأرواحهم يصلون إلى الله ، وأما الذين يستمعون إليها بحواسهم، فيسقطون فى البدعة .

كذلك قال أبو الحسن الدارج وهو من الصوفيين أيضًا ، إن سماع الموسيقى ... يجعلنى أصل لتعايش الحق بجانب الباطل .

ونجد فى المفهوم الصوفى للموسيقى ، تعاليم شوبنهاور الحديثة ، ومؤداها أن الموسيقى هى الإرادة الالهية نفسها ، ومن خلالها يمكن للمرء أن يخترق الحجاب ، ويرى الساهر ويشاهد الغير مرئيات .

(*) الهجويرى / كشف المحجوب / ص ٦٥١

ولا تزال هذه النظرة المجردة للجانب الحسى فى التأثير الموسيقى موجودة حتى الآن . وتمشيًا مع هذا المذهب اعتنق العرب أفكارًا فى غاية القوة عن الجانب الخيالى فى التأثير الموسيقى ، كما سبق أن عرضنا فى موضوعات موسيقى السحر والموسيقى الكونية وانسجام الأجرام السماوية والعلاج بالموسيقى ومذهب التأثير.

وتبعًا لذلك ، أقترح أن يتم تناول هذه الموضوعات تحت العناوين التالية:

١ - أيام الجاهلية .

٢ - كتاب السياسة ( القرن الثامن) .

٣ - الكندى ( القرن التاسع) .

٤ - إخوان الصفا ( القرن العاشر) .

٥ - من ( القرن العاشر وحتى السابع عشر) .

٦ - المفاهيم الحديثة .

## (١) أولاً

٩٢
ص
٢٩٤

تؤكد معظم معتقدات العرب فى فترة ما قبل الإسلام والمسماة أيام الجاهلية ، الارتباط / الوثيق بين السحر والموسيقى، وبحسب التكهنات الواردة ، لم يحدث أنهم قاموا بأى ممارسات منتظمة حتى مجيء الإسلام.

ونستطيع أن نستشف تبنى العرب لها منهجيًا ، عبر مصدرين: (السبئيين) فى بلاد ما بين النهرين ، (المسيحيين) فى سوريا. وفيما يبدو أنهم نقلوا عن السبئيين مذهب ( الموسيقى الكونية) ، الذى يرتبط بعلم التنجيم، وعن السوريين فكرة انسجام الأجرام السماوية ومذهب التأثير .

ولكن من أين جاءت هذه المذاهب ، نحن نعلم أن العرافين والمنجمين فى آشور البابلية القديمة ، عزوا كل التغيرات الأرضية إلى تأثير الأجسام السماوية ، ونتيجة لذلك ظهر ما يعرف بالنظام الكوكبى والآلهة والفصول والشهور والأيام والعناصر والكرات الجغرافية والألوان ، وما إلى غير ذلك من أشياء ترتبط معًا فى نظام علمى غريب وتدخل الأرقام فى علم الحساب التنجيمى ، ولكل منها تأثيرات كونية، بينما أدى الارتباط بين الأرقام والصوت إلى دخول الموسيقى ضمن هذا الموضوع ، حيث أصبحت نغمات موسيقية معينة مخصصة للتأثير على عناصر معينة.

وقد أخبرنا بلوتارك فى تعليقه على كتاب تيماءوس لأفلاطون ، أن الكلدانيين ربطوا أبعاد موسيقية معينة بفصول السنة ، فلشخصية النغمة أو المقام أهمية قصوى بالنسبة لقائد المرتلين فى المعبد أو العراف فى آشور البابلية ، حيث يكفى أى خطأ فى النطق أو الأداء للقضاء على قدسية الطقس ، فى حين ظهر فى مصر شيء مشابه، حيث كان لكل كوكب - وأحيانًا لكل عنصر فى النظام الفلكى - نغمة معينة. ورغم أن معظم المذاهب السامية القديمة ، إضافة إلى المذاهب المصرية سايرت بشدة اليونان ، إلا أنها تجاهلت العناصر العامة، غير أن الفائدة تكمن فى حصولنا على معلومات أكثر دقة عن انسجام الأجرام السماوية ونظرية التأثير .

ومع هذا فمن المحتمل جدًا كما يقول ( فيلوجودايوس) / أن يكون اليونانوين قد استعاروا كل ذلك من الكلدانيين، وأن يكون ( فيثاغورث) نفسه وهو تلميذ للمفسرين الفينيقين وكلدانى من بابل ، قد نقله لليونان حتى أصبح مثلا يحتذى به . وكحد علمنا ، فإن العرب قد نقلوا مذهب انسجام الأجرام السماوية عن اليونان .

٩٣
صـ
٢٩٥

أما فيما يتعلق بمذهب التأثير ، فهو مفهوم يونانى الأصل ، ورغم أن العرب قبل الإسلام كانوا على دراية به ، وأغلب الظن عن طريق الفرس ، إلا أنه وصل إليهم من خلال الاحتكاك بالإغريق أثناء فتوحات الإسكندر.

وكما ذكرت فإن السبئيين والسريان قد نقلوا معتقد التأثير الموسيقى بمختلف جوانبه .

واستكمالاً لموضوع الجاهلية فى آشور البابلية ، وجب علينا التعرض للسبئيين فى حاران ببلاد ما بين النهرين . فقد اعتقد هؤلاء الناس أن الأرواح السماوية تدير الكواكب ، وأن العالم الأرضى محكوم كلية بتلك القوى العلوية . وقد كان لتعاليم السبئيين ، وخاصة ما نقله ثابت بن قره (ت ٩٠١ م ) تأثير كبير على العرب . فإليهم يدين العرب فى عقائدهم الموسيقية الكونية والجوانب العامة لفيثاغوريتهم .

وقد زعم البعض أن هيرمس تريسما جيستس أحد أنبيائهم ، وأن أعماله معروفة فى العربية. وفيما يتعلق بفيثاغورث ، فله رسالة فى الموسيقى وقد ترجمت للعربية ، وفى الحقيقة أن معظم أتباع فيثاغورث أمثال إيامبليوس و بورفرى و بروكلوس و نيقوماخوس مشهورين بكتاباتهم العربيــة ، كما اشتهر نيقوماخوس أيضًا بهارمونياته واتفاقاتها . / ويدين العرب للسريان ببعض ترجماتهم الأولى من اليونانية ، والتى تتناول موضوع انسجام الأجرام السماوية ومذهب التأثير ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثامن الميلادى ، فقد حددوا تصنيفاتهم لتلك المواضيع من خلال الترجمات السريانية الجمهورية لكتب أفلاطون وطيماءوس و Phaedo ، وكذلك كتب أرسطو : سياسات أرسطو ، مثل Die vaelo وكتاب الحروف (ميتا فيزيقا) أرسطو .

٩٤
صـ
٢٩٦

وبعد أن تناولنا مصادر وطريقة انتقال هذه الأفكار ، يمكننا الآن مناقشة المعتقدات الفعلية للعرب حول تلك التأثيرات الموسيقية .

وقد صدق الشاعر أبو العلاء المعرى (ت ١٠٥٨) حين قال :

**" القبة السماوية العظمى دائمًا تروع النفوس البشرية " .**

وفى أيام الجاهلية كان العرب عبيداً لفكرة أن هناك علاقة وثيقة بين الكائنات السماوية والعالم الأرضى ، وكانت هذه الفكرة هى الخلفية التى اعتمد عليها السحرة والعرافون ، فالمطر يستحضر من خلال الموسيقى ، وكأن للحداء أو أغانى القافلة فى البداية مضموناً سحرياً كما كانت نبوءة العراف أو (الهوج) تستمد مغزاها السحرى من بنائها الايقاعى أو بحورها العروضية . وعندما بدأ النبى محمد فى نشر دعوته ، اتهمه البعض بأنه عراف يخاطب الجن . ويرجع السبب فى هذه النقطة أيضاً لعلم اللغة ، حيث اصطلح على تسمية صوت الجن بمصطلح ( عزف ) وهو الأسم نفسه المستخدم للآلة الوترية.

وقد ادعى العديد من الموسيقين فى العصور الإسلامية بعد ذلك ، أمثال إبراهيم الموصلى وزرياب . أنهم تعلموا على يد الجن ، كما كان من المسلم به أيضاً أن للموسيقى قدرات أرضية معينة ، كقدرتها على إثارة أو إصفاف العقل أو قدرتها على جلب النوم .

ومن المحتمل أن يكون لعرب تدمر و Bostra ، الذين تأثروا إلى درجة كبيرة بالثقافة الإغريقية ( الهيلينية ) فى بداية العصر المسيحى/ معتقداتهم الخاصة بالموسيقى الكونية وانسجام الأجرام السماوية التى تتماشى مع عباداتهم النجمية.

| ٩٥ |
| --- |
| ٢٩٧ |

ورغم هذا ، فلم يعرف العرب نظاماً تصنيفياً واضحاً لتلك الأفكار ، حتى بداية الإسلام عندما أصبحوا على صلة بالكلدانيين والثقافة اليونانية التى نقلها إليهم السبئيون والسريان .

وفيما يبدو أنه لم يكن لديهم أى انتقاء فيما نقلوه من تلك الموضوعات ، فكل ما يتعلق بموضوع التأثير الموسيقى كان أشبه بحنطة المطحنة، والنتيجة هى ظهور المبدأ الجمالى لمذهب التأثير ، والمبادىء العلمية لنظرية الصوت جنباً إلى جنب مع المبادىء الموسيقية الكونية وفكرة انسجام الأجرام السماوية .

## ٢ - ثانيًا

يعتبر كتاب (السياسة) الكتاب الحكومى لمؤلفه (بيسيودو أرسطوطاليس) والذى كتبه للإسكندر الأكبر، أحد الكتابات الأولى التى جذبت أهتمام العرب فى تلك المسألة . وقد قيل فى مقدمته ، إن (يوحنا ابن البطريق ت - ٨١٥ م ) ترجمة من اليونانية إلى العربية عبر السريانية ، إلا أنه لم يتم العثور لا على النسخة الأصلية اليونانية ولا على الترجمة السريانية لهذا العمل ، كما أن أصله اليونانى محل شك ، ومن المحتمل أن يرجع أصله إلى السبئيين أو السريان . وعلى أية حال فالمعروف من كتابات (سرجيوس - القرن السادس) و(سيفروس سيبوكت - القرن السابع) ، أن السريان قد أدمنوا هذا النوع من العلم لمدة طويلة .

وهذا ما كتبه (أرسطوطاليس) فى كتابه ( السياسة) عن موضوع الفكرة الفيثاغورية لأنسجام الأجرام السماوية والعلاجات الموسيقية .

وقد أضاف مخطوط المتحف البريطانى " Or. 2118 " لكتاب السياسة فقرة أخرى .

وقد ترجمت النسخة العربية من كتاب السياسة إلى اللاتينية فى القرن الثانى عشر بعنوان ( Secretum Secretorum ) وهو العمل الذى نال شهرة واسعة فى العصور الوسطى .

وتوضح الفقرات المقتبسة بعاليه التعاليم الفيثاغورية بوضوح وبساطة ، فيقول أتباع فيثاغورث آن كل شىء أصله عدد ، ومن هذا المنطلق فقط يمكن شرح النظام الكونى .

وتعد الموسيقى الدنيوية أحد الانماط الخارجية للتناسب العددى وفى نظام انسجام الاشياء ، وهذا يرتبط بالعناصر والمناقب وما الى غير ذلك .

ويقول ( إيا مبليشوس ) أن هناك نوع من الموسيقى يعالج الاكتئاب وآخر يسكن الحزن وثالث يكبح الإنفعال وآخر يبدد الخوف ، وكذلك دخلت

٩٧
ص
٢٩٩

الاوزان الايقاعية فى نطاق نفس الموضوع ، وأصبحت أنواع معينة من الامراض تعالج بواسطة الموسيقى .

ولقد وجدت أفكار أتباع فيثاغورث تقديرا كبيرا لدى العرب ، كما بهرتهم نظرية الأعداد ، لأنها على عكس الهندسة ، تعتمد على الإدراك المرئى ، وتعتبر علما عقليا خالصا يقربنا من جوهر الأشياء .

أما وجهة النظر الطبية الموسيقية، فكات قربية من تصور العرب لما لها من صبغة سحرية ولارتباط الموسيقى بالسحر عند الشعوب السامية لمدة طويلة .

وتحقيقا لإدراك فحوى هذه المذاهب إداركا كاملا ، وكيف سيطرت على التفكير العلمى فى تلك الفترة ، فاننا سننتقل الى الكندى ( ت ٨٧٤ م ) الذى اهتم اهتماماً بالغًا بالأعداد ، حتى أنه كتب رسالة فى الأعداد ، جاء ذكرها فى جمهورية أفلاطون .

## ثالثـًا :

جاء تناول الكندى الذى يُعد أعظم عالم وفيلسوف للموسيقى فى الاسلام قبل الفارابى ، ليس فقط بأعتبارها فن يجلب البهجة للمستمعين أو علم يظهر براعة الرياضيين ، ولكن كدواء يساعد الأطباء فى علاج الأمراض النفسية والجسدية .

وقد تشعبت الفروع فى نظام الكندى حتى شملت تقريبا الكون بأكمله ، وأصبحت كل نغمة على العود مرتبطة بمقام وإيقاع وإحساس معين ، وهذه بدورها مرتبطة بالكرات الفضائية والكرات الجغرافية والكواكب والأبراج والأفق وأوقات النهار والرياح والفصول والشهور والايام والساعات والعناصر والأخلاط وفترات العمر وقدرات النفس والبدن والافعال والألوان والعطور ...... الخ

ومن الضرورى أن نعرف أن العرب أتبعوا تعاليم بطليموس وجالين وهيبوقراطس بقوة وأن ( المجسطى ) وهو كتاب فلكى لبطليموس ، قد ترجم الى العربية فى نهاية القرن الثامن .

٩٨ صـ ٣٠٠

ونستطيع فهم هذا الموضوع أكثر من خلال / الجدول الآتى، وقد أكدت وجهة النظر الطبية الموسيقية على أهمية إرتباط العناصر والأخلاط بنغمات وإيقاعات معينة . ويؤكد هذا الجدول الذى اقتبس من كتاب الكندى (رسالة فى أجزاء خبريات فى الموسيقى) والموجود منه نسخة وحيدة بمكتبة برلين على أهمية الموسيقى كجزء من الكون :-

| أرباع الاوتار | بم | مثلث | مثنى | زير |
|---|---|---|---|---|
| اللحن | هزج و رمل وخفيف | ثقيل ممتد | ثقيل أول وثقيل ثانى | ماخورى |
| أرباع البروج | من الجدى حتى الحوت | من الميزان حتى القوس | من الحمل حتى الجوزاء | من السرطان حتى العذراء |
| أركان العناصر | الماء | الارض | الهواء | النار |
| مهب الرياح | الغرب | الشمال | الشرق | الجنوب |
| فصول السنة | الشتاء | الخريف | الربيع | الصيف |
| أرباع الشهر | من يوم ٢١ حتى أخر الشهر | من يوم ١٤ حتى يوم ٢١ | من يوم واحد حتى يوم ٧ | من يوم ٧ حتى يوم ١٤ |
| أرباع اليوم | من نصف الليل حتى طلوع الشمس | من مغيب الشمس حتى منتصف الليل | من طلوع الشمس حتى الظهر | من نصف النهار حتى المغرب |
| أركان البدن | البلغم | السوداء | الدم | الصفراء |
| أرباع الاسنان | الشيخوخة | الاكتهال | الحداثة | الشباب |
| قوى النفس | القوى الذكرية | القوى الحفظية | الفنطاسيا | القوى الفكرية |
| قوى البدن | الدافعة | الماسكة | القوى الهاضمة | القوى الجاذبة |
| الأفعال الخارجة | الحلم | الصلاح | الفطنة | الشجاعة |

| ٩٩ |
|---|
| صــ |
| ٣٠٠ |

وطبقا لمـــا قاله ( هيبوقراطس ) و( جالين ) ، فإن جوهر عنصر النار ( الحرارة والجفاف ) ، وجوهر عنصر الهواء ( الحرارة والرطوبة ) ، وجوهر الأرض ( البرودة والجفاف ) ، وجوهر الماء ( البرودة والرطوبة ) .

وقال ( دى بور ) أن الكندى قد طبق الرياضيات على الطب فى نظريته عن العلاجات المركبة ، مثلما فعل فى موضوع تأثير الموسيقى على النسب الهندسية وهذا هو أحدث أنوا ع التناسب بين الصفات المحسوسة وهى الحرارة والبرودة والجفاف والرطوبة . فإذا كان العلاج فى الدرجة الأولى دافئا ، يجب أن تكون ضعف كمية الدفء فى الخليط المقابل وفى الدرجة الثانية أربع مرات أكثر وهكذا .

ويبدو أن الكندى كان مؤمنا بالعلاقة التناسبية بالنسبة للحواس ، وخاصة حاسة التذوق ، ولهذا نلمس فى كتاباته إشارة لهذه العلاقة بين الدافع والشعور تظهر فى هذه النظرية مما جعل ( كردان ) يعتبر الكندى أحد أعظم إثنى عشر مفكرا فى العالم .

وعــن تأثير الأخلاط مــن خلال المزج بين نغمات وإيقاعــات معينة ، قال الكندى :-

***" فمما يظهر بحركات الزير فى أفعال النفس : الافعال الفرحية والعزية والغلبية وقساوة القلب والجرأة وما أشبهها ،وهو مناسب لطبع الماخورى وما شاكله . ويحصل من قوة هذا الوتر وهذا الايقا ع أن يكونا مقويين للمرار الأصفر محركين له مسكنين للبلغم مطفيين له " .***

***" ومما يلزم المثنى من ذلك : الأفعال السرورية والطربية والجودية والكرمية والتعطف والرقة وما أشبه ذلك . وهو مناسب للثقيل الأول والثقيل الثانى ويحصل من قوة هذا الوتر وهذين الايقاعين أن تكون مقوية للدم محركة له مسكنة للسوداء مطفية لها ".***

*" ومما يلزم المثلث من ذلك : الافعال الحنينة والمراثى والحزن وأنواع البكاء وأشكال التضرع وما أشبه ذلك . وهو مناسب للثقيل الممتد ، ويحصل من هذا الوتر وهذا الايقاع أن يكونا مقويين للبلغم محركين له ، مسكنين للصفراء / مطفيين لها " .*

١٠٠
صـــ
٣٠٢

*" ومما يلزم البم من ذلك : الافعال السرورية تارة والترحية تارة ، والحنين والمحبة وما أشبه ذلك وهو مناسب للاهزاج والارمال والخفيف وما أشبه ذلك . ويحصل من هذا الوتر وهذه الايقاعات أن تكون مقوية للسوداء محركة لها مسكنة للدم مطفية له ".*

*" فإذا مزج بينها كان ذلك كمزاج الطبائع الأربع ويظهر من أثارها فى أفعال النفس خلاف ما ظهر من تأثيرها على الانفراد . فمزاج الزير والمثلث كممازجة الشجاعة والجبن و هو الإعتدال ، وكذلك يحصل بينهما إئتلاف ، وممازجة المثنى والبم كممازجة السرور والحزن وهو الاعتدال وكذلك يحصل بينهما ائتلاف " .*

وفى مخطوط أخر اكتشفته العام الماضى فى برلين ، وأعتقد أنه يخص الكندى أيضا ، يُظهر كيف أنغمس العرب بشدة فى مبدأ الموسيقى الكونية ونظرية الأعداد. وفيما يلى جزء مقتطف من فصل من هذا المخطوط، تحت عنوان

## (العلل النجومية التى ذكر الفلاسفة أن العود وضع عليها)

*" فأول تلك النغم السبع النظيرة للكواكب السبعة الجارية ، أعنى زحل والمشترى والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر ، إما على الانفراد ، فنغمة مطلق البم التى هى أول النغم و أفخمها نظيرة لزحل وهو أعلى السبعة وأبطأها سيرا ، ويعدها سبابة البم نظيره المشترى ، إذ كان يتلو زحلا فى العلو، وكذلك وسطى البم للمريخ وخنصره للشمس ، وسبابة المثلث للزهرة ووسطاه لعطارد وخنصره للقمر ".*

| ١٠١ |
| --- |
| صـ |
| ٣٠٣ |

*" ثم صيروا قياس الإثنى عشر برجا للاثنى عشر آلة التى فيه وهى أربعة أوتار وأربعة دساتين وأربعة ملاو ، وكذلك ذكروا أن الاثنى عشر برجا / ، أربعة متقلبة وأربعة ثابتة وأربعة ذوات جسدين فقاسوا الأربعة شأنها الإلتواء و الانقلاب وقاسوا الأربعة الثابتة وهى الجدى والميزان والحمل و السرطان بالاربعة الثابتة وهى الثور والأسد والعقرب والدلو بالاربعة الدساتين التى من شأنها الثبات فى مواقعها ، وقاسوا ذوات الجسدين وهى الجوزاء و السنبلة والقوس والحوت بالأربعة أوتار .. وذلك أن كل نغمة من كل وتر ، لها نظيرة فى المرتبة الأخرى من النغم ".*

وقد ذهب المؤلف إلى ربط الثلاثين درجة التى بكل برج من دائرة البروج بطول أوتار العود التى تتكون من ثلاثين أصبع وبالمثل فأن الجزء الخلفى من الصندوق المصوت للعود على شكل قبة ليشبه النصف المرئى من الكرة .

وقد اقترب الكندى من المفاهيم اليونانية فيما يختص بالتأثير الموسيقى بصورة أكبر فى رسالة ثالثة له موجودة بالمتحف البريطانى ، حيث أهتم بمذهب التاثير بطريقة مبسطة لجعل الافكار الموسيقية الكونية العامة أكثر صفاء .

و يقول الكندى أن كل التاليف ينقسم الى ثلاثة أنواع . القابضى والبسطى والمعتدل ، فبالنسبة للقابضى ، يقول :

*" أما للقابضى فالنوع المخزن وأما البسطى فالمحرك المطرب ، وأما المعتدل فالمحرك الجلالة والكرم والمدح الجميل المستمجد ".*

ويتضح أن هذه الانواع الثلاثة ماهى إلا التأثيرات الثلاثة (الحزين) ، و(الهادئ) و(المثير) عند اليونانين ، ويحتمل أن يكون الكندى قد نقلها من (كتاب النغم) لإقليدس ، والذى تمت بالطبع ترجمته للعربية ، بالاضافة الى كتاب القانون . وترتبط هذه الأنواع الثلاثة بالأنظمة الثلاثة عند Melopoeia وتعرف باسم netoid والمعروفة عند الكندى بالحاد والأوسط والثقيل.

ويعطى الكندى للإيقاع نفس أهمية اللحن فى مذهب التأثير كما حدث فى فكرة الموسيقى الكونية ، فنراه فيقول :

| ١٠٢ |
| --- |
| ص |
| ٣٠٤ |

*" .. وفى نسب زمانية أعنى إيقاع مشاكل / لمعنى اللحن فإن الإيقاعات الثقيلة الممتدة الأزمان مشاكله للشجى والحزن والخفيفة المتقارية مشاكلة للطرب وشدة الحركة والتبسط ، والمعتدلة مشاكلة للمعتدل ".*

ويعتبر تخصيص مقامات معينة لأوقات محددة من اليوم، أحد المعالم الجذابة فى كتابات الكندى ، فنجده يقول:

*" والأوجب على الموسيقى أن يستعمل فى كل زمن من أزمان اليوم ، ما شاكل ذلك الزمن من الإيقاع . مثلا استعماله فى أبتداءات الأزمان للإيقاعات المجدية والكرمية والجودية وهى الثقيل الأول والثانى ، وفى أوسـاطها وعن قوة النفس للإيقاعات الاقـدامية والتحدية وهـو الماخورى ومـا شاكله وفى أواخرها وعند انبساط النفس فالإيقاعات السرورية و الطربية وهى الأهزاج و الأرمال و الخفيف ، أما عند النوم ووضع النفس : فللإيقاعات الشجوية وهو الثقيل الممتد " .*

ومن الممكن استنتاج المصادر التى اقتبس منها الكندى هذه المذاهب ، فقد عرف عنه أنه أول أرسطوطاليسى فى الإسلام ، ولطالما تساءلت عن السبب فى ذلك ؟

يمكننا أن نستنتج من كتاباته عن الموسيقى أن الفلسفة الأرسطوطالية قد ألقت بظلالها عليه ، أو لكونه أيضًا منجم البلاط الذى يضطر لإرضاء جمهوره .

وقد أوضح الكندى عند تناول نظام الموسيقى الكونية والعلاج بالموسيقى أنه ذكر فقط

*"ما يستعمله أهل دهرنا ونلغى ذكر ما سوى ذلك مما كان يستعمله الأوائل فى الدهر السالف"*

ورغم وضوح مقولته ، إلا أن البصمة اليونانية جلية ، حتى أنه استخدم الكلمة اليونانية (فانتازيا) فى أحد عباراته، وأكثر من ذلك فعندما تحدث عن مرجعية الفلاسفة ، فلابد أنه كان يعنى إما الفلاسفة اليونانيين أو الهرفنت (الكهنة الإغريق) الذين نقلوا ثقافتهم الفلكية الرمزية للسبئيين ، كما أصبح من المؤكد أنه تتلمذ على أيدى اليونانيين من خلال تماديه فى الحديث عن مذهب التأثير وبرغم عجزنا عن تحديد المصادر الفعلية للمبادىء الأخرى ، إلا أنه من الممكن حتى الآن أن نرجعها إلى السبئيين أو السريانيين ، رغم أن ذكر الكندى لهم كان شيئًا جديداً . /

| ١٠٣ |
|---|
| صـ |
| ٣٠٥ |

كما توجد دلالة أكبر فى ذكر(ابن خرداذبه) عن (فاندورس الرومى - أى البيزنطى أو السورى) كمرجع له ، فى مقولة آن أوتار العود الأربعة تقابلها الأخلاط الأربعة .

كما ذكر (المسعودى - ت ٩٥٦م) صاحب هذا الرأى فى موضع آخر، أن هذا هو نفس رأى "الفلاسفة" ، ويقصد بهم الفلاسفة البيزنطيين ، وذلك عند تناوله لموضوع العلوم والفنون البيزنطية .

وفى القرن التاسع الميلادى ، لاقى مذهب التأثير قبولا عند عرب الأندلس أو أسبانيا، مع اضافة ارتباط الألوان بالأوتار ، فأوتار الزير والمثنى والمثلث والبم ألوانها على التوالى ، صفراء وحمراء وبيضاء وسوداء .

وقد أضاف العازف المشهور زرياب فى فتره حكم عبد الرحمن الثانى (٨٢٢ : ٨٥٢) استخدام الوتر الخامس للعود ويمثل النفس .

أما كيف تطورت كل هذه الأفكار فى الغرب ، فهذا ما عرضه كتاب ( معرفة النغمات الثمان ) الذى أتمنى نشره مختصرا بالترجمة الإنجليزية .

## رابعًا

وجدت الفلسفة الفيثاغورية فى القرن العاشر أعظم أنصارها ممثلة فى إخوان الصفا، وهم مجموعة من الفلاسفة الشيعة المتطرفين ، وقد ركزوا على انسجام الأجرام السماوية ، وأصبح واضحًا على حد قولهم أن حركة الأجرام والنجوم هى نغمات وألحان ، وأن بعضًا من هذه الأجرام والنجوم يتلامس ويصطدم ويختلط ويدوى ، مثل الحديد والبرونز ، كما أن نغماتها متآلفة الألحان أى مرتبطة بانسجام وأنغامها موزونة المقاييس مثل نغمات أوتار العود . وهنا نجد اختلافًا بسيطًا فى شرح موسيقى الأجرام / عند اليونانيين الذين أرجعوها إلى دوران الأجرام فى الفضاء ، بينما أرجعها إخوان الصفا مثل أرسطوطاليس فى (كتاب السياسة) إلى الارتباط . وعلى أية حال . فقد أعتقد هؤلاء الفلاسفة أن الموسيقى فى هذا العالم عالم (الميلاد و الفساد) ترجع إلى الإنسجام السماوى .

| ١٠٤ |
|---|
| ص |
| ٣٠٦ |

وأضافوا قائلين :

***"كما أن الحركات فى الثانى تماثل الحركات فى الأول، فإن نغمات الثانى تماثل نغمات الأول."***

وجدير بالذكر أن اليونانيين أشاروا إلى الأعداد فى شرحهم للإنسجام السماوى ، وكذلك فعل إخوان الصفا مع بعض الاختلاف فى الأرقام وعلى ذلك، فمن الضرورى أن نتعرض لما قيل خاصة مع وضوح اقتباسهم من فلاسفة اليونان .

قال إخوان الصفا:-

***" بين أقطار أكبر الأفلاك وبين قطر الأرض والهواء نسبة موسيقية وبيان ذلك ، أنه إذا كان نصف قطرالأرض ثمانية ، وكان نصف قطر كرة الهواء تسعة فإن قطر كرة فلك القمر اثنا عشر وقطر فلك عطارد ثلاثة عشر وقطر فلك الزهرة ستة عشر و قطر فلك الشمس ثمانية عشر وقطر فلك المريخ إحدى وعشرون ونصف وقطر فلك المشترى أربعة وعشرون وقطر فلك زحل ثمانية وعشرون وأربعة اتساع وقطر فلك الكواكب الثابتة أربعة وعشرون ، ( إثنان وثلاثون ؟ ) . "***

وقد رأينا مع الكندى ، أن الأطباء كانوا يستخدمون النظام الموسيقى العلاجى فى القرن العاشر ، وهذا ما يؤكده إخوان الصفا بقولهم :–

*" واستخرجوا أيضا لحنًا آخر كانوا يستعملونه فى المارستانات وقت الأسحار يخفف ألم الأسقام والأمراض عن المرض ويكسر سورتها ويشفى من كثير من الأمراض والأعلال ."*

| ١٠٥ |
|---|
| صـــ |
| ٣٠٧ |

وكيف يتحقق كل هذا ؟ ذلك ما لم يتضح موسيقيًا ويختلف عما سنذكره الآن ، فقد أخبرنا إخوان الصفا : – /

*" إن أمزجة الأبدان كثيرة الفنون، وطباع الحيوانات كثيرة الأنواع ولكل مزاج وكل طبيعة نغمة يشاكلها ولحن يلائمها لا يحصى عددها إلا الله عز وجل" .*

وربما نستطيع من خلال هذا الجدول أن نفهم كيف ارتبطت الموسيقى بطرق العلاج فى النظام الكونى ، وكما ذكر الكندى ، فقد ارتبطت النغمات والإيقاعات بالعناصر والأخلاط ... إلخ .

الرباعيات المختلفة والمجتمعة

| أوتار العود | البم ( وتر لا ) | المثلث ( وتر رى ) | المثنى ( وترصول ) | الزير ( وتر دو١ ) |
|---|---|---|---|---|
| الإيقاع | الهزج والرمل | الثقيل | ترنم | ماخورى |
| الكلام والصفات الشعرية | الكرم والعدل والصلاح | الذكاء والفطنة | المدح | الفروسية والشجاعة |
| الكواكب | المشترى وعطارد | زحل | القمر والزهرة | المريخ والشمس |
| العناصر | الماء ( بارد رطب) | الأرض ( بارد جاف ) | الهواء ( ساخن رطب) | النار ( ساخن جاف) |
| أركان البدن | البلغم | السوداء | الدم | الصفراء |
| اللون | الأخضر | الأسود والأسود الفاتح | المنثور | الأصفر والأحمر |
| العطور | النرجى والكارى والنيلوفر | الورد والعود | البنفسج والسمق | المسك والياسمين |

ومن الملاحظ أن بعض الأخلاط تتعارض مع الأخرى ، / ولجعلها أكثر فاعلية يجب أن تستخدم نغمة مناسبة على وتر معين مع الإيقاع المشابه لها. وتتألف الأوتار الفعلية من نسب عددية دقيقة طبقًا للنسب الكونية. فأوتار الزير والمثنى والمثلث والبم تتكون من النسب التالية على التوالى:٢٧ / ٣٦ / ٤٨ / ٦٤ - وكل وتر يكون أعلى من الوتر الذى يسبقه بنسبة الثلث(*) ويرجع إخوان الصفا السبب فى ذلك إلى أن الأثير أبعد بمقدار الثلث عن الزمهرير وأن الزمهرير أبعد بمقدار الثلث عن الزفير الذى يبعد بمقدار الثلث عن الأرض ، وبالمثل فإن جوهر عنصر النار أكبر من عنصر الهواء ، والهواء أكبر من الماء، والماء أكبر من الأرض بمقدار الثلث.

١٠٦
ص
٣٠٨

ويختلف الكندى مع إخوان الصفا فى بحور الأوتار وإن كان واضحًا عدم إدراجها ضمن نظامه الكونى .

وقد اعتقد إخوان الصفا مثل أفلاطون ، الذى نقل عن العرب فى النواحى الموسيقية، أن الموسيقى يمكن أستخدامها فى الأغراض النفسية حيث اقتبسوا مقولة :

***"الموسيقار إذا كان حاذقًا فى صنعته، حرك النفوس نحو الفضائل ونفى عنها الرذائل"***

وقد علمنا أن الموسيقى لابد أن يختار الايقاع المحدد لكل زمن محدد أى :-

" أن يبتدىء فى مجالس الدعوات والولائم والشرب بالألحان التى تقوم الأخلاق والجود والكرم والسخاء ، مثل الثقيل الأول وما شاكلها ، ثم يتبعها بالألحان المفرحة المطربة ، مثل الهزج والرمل ، وعند الرقص والسيبد الماخورى وما شاكله فى آخر المجلس وأن خاف من السكارى الشغب والعربدة / والخصومة يستعمل الألحان الملينة المسكنة المنومة الحزينة"

١٠٧
ص
٣٠٩

(*) أى تكون النسبة بينها ٣/٢ وتعادل مسافة الخامسة التمة صعوداً، بدءًا من النغمات الحادة إلى الثقيلة. (المراجع)

ويزخر الأدب العربى بالقصص التى تتحدث عن تأثير الموسيقى بهذه الطرق ، وقد ذكر إخوان الصفا عدد منها يتفق مع مقولات بؤتيوس وبلوتارك فى هذا الشأن، فقد أخبرنا الإخوان عن موسيقى يعزف على آلة وترية أمام جمع ويسوى الأوتار ، بقولهم:

" وقع على أوتاره وحركها تحريكًا فأضحك كل من كان فى المجلس من اللذة والفرح والسرور الذى حل داخل نفوسهم ، ثم قلبها وحركها تحريكا آخر أبكاهم كلهم من رقة النغمة وحزن القلوب، ثم قلبها وحركها تحريكا نومهم كلهم " .

وذكر ابن خلكان القصة نفسها عن الفارابى ، أما أبن عبد ربه (ت٩٤٠م) ، فقد خصص فصلا كاملا فى كتابة العقد الفريد عن هؤلاء الذين يموتون أو يغشى عليهم عند سماعهم للموسيقى ، وما يثير الفضول طريقة العرب فى شرح السبب فى حدوث هذا مع ربطه بالعناصر وإليكم القصة :-

" جاء رجل يدعى طريفة لمغنى يدعى أيوب ، وطلب منه أن يغنيه مقطعا لامرؤ القيس، فأجاب المغنى طلبه ، وعندما انتهى من الغناء وقع طريفه على الأرض وهو يعانى من مرض ما ، فلما سألوه عما حدث .

أجاب :- " أرتفع والله من رجلى شىء حار وهبط من رأسى شىء بارد فإلتقيا وتصادما ، فوقعت بينهما لا أدرى ما كانت حالى " .

## خامسًا

عندما ظهر الفارابى (ت - ٩٥٠م) على الساحة كان نجم فيثاغورث قد أَفَلْ لبعض الوقت وحل محله أرسطو . ومن المحتمل أن تكون فكرة انسجام الأجرام السماوية قد فقدت جاذبيتها بعد قراءة كتاب أرسطو (De caelo) وكذلك بعد الشرح الفيزيائى لنظرية الصوت للفارابى .

| ١٠٨ |
|---|
| صـ |
| ٣١٠ |

وعلى أية حال فقد ظهرت أفكار خاطفة أزالت الشك فى كتابات أبو العلاء المعرى ( ت - ١٠٥٨ م ) .

ومع تمسك العرب بمعتقداتهم فى قيمة الموسيقى العلاجية وأدواتها الكونية ، تناول على أبن العباس والمعروف فى أوروبا ( بهالى عباس - ت ٩٩٤ م ) الموسيقى والطب فى كتابه ( De regimine regale ) وكما أشار إليها ( روجر باكون ) فى مقطوعته التاسعة والخمسين وحتى الرازى الكبير ( محمد بن زكريا الرازى - ت ٩٣٢ م ) لم يستطيع تحرير نفسه من المزاعم التنجيمية ، ومع ذلك فقد لاقت نظرية التأثير والصفات المنطقية للتأثير الموسيقى قبولا تدريجيا بسبب التبنى الواسع لنظريات الكُتاب اليونانيين .

وقد أخبرنا الخوارزمى (القرن العاشر) ، ومؤلف كتاب مفاتيح العلوم، أن لكل جنس من الأجناس شخصيته ، فالجنس الطنينى (الدياتونى) يحرك النفس تجاه النبل والقوة ورباطة الجأش والفرح ، ويطلق عليه (المذكر) والجنس الملون (الكروماتيك) يوصف بأنه يحرك النفس من القوة ورباطة الجأش إلى الكرم والحرية والشجاعة ويطلق عليه (الخنثوى) ، أما الجنس التأليفى (الأنارمونيك) ، فهو الذى يجلب الحرية والأسى وحفظ النفس ، ويطلق عليه (النسوى) ومن هنا نرى البصمة اليونانية واضحة التأثير .

ولابن سينا ( ت ١٠٣٧ م ) وإبن زيله ( ت ١٠٤٨ م ) مناقشات مثيرة حول القيمة التأثيرية للمتواليات اللحنية ، نذكر بعض منها :

".. إذا زين الصوت بالتأليف المتفق المتناسب ، كان أهز لنفس الأنسان.. إبتداء من الثقل إلى الحدة على ترتيب مخصوص وتأليف معلوم ، وابتداء من حدة إلى ثقل على هذه الصورة التى تناسب حركاته نفس الإنسان من حال إلى حال ، بأن نتخيل عند نغمة نغمة حالة حالة ، فتكون بعض التأليفات مما ينقلها من ضعف إلى قوة وبعضها ينقلها من قوة إلى ضعف ... وكذلك فى سائر الأحوال . "

وعن ابن زيله ، نذكر قوله :

| ١٠٩ |
|---|
| ص |
| ٣١١ |

*" ثم أن الانتقال إلى النغمة الحادة يحكى شمائل الغضب ، و الانتقال إلى الثقيلة يحكى / شمائل الحلم والدراية والانتقال على هبوط يتدارك بصعود راجع ، يعطى النفس همة شريفة مقوية مع شجن مخيل، وضدها يعطى هيئة لذيذة مائلة إلى الحق."*

ولابن سينا يرجع الفضل فى ذكر أول إشارة إلى تخصيص أوقات معينة من اليوم لكل مقام ، فقال:-

*" يجب على الموسيقى أن يوزن الرهاوى مع وقت السحر والحسينى وقت الفجر والراست وقت الشروق والبوسلك وقت صدر النهار والزنكولة وقت الظهيرة والعشاق وقت منتصف النهار( الظهر) والحجاز بين الصلوات والعراق وقت العصر والأصفهان وقت الغروب والنوى وقت الغسق والبزرك بعد صلاة العشا والزيرافكند وقت النوم"*

وقد لاقت هذه الفكرة قبولا فى القرن الخامس عشر كما يتضح من مخطوط محمد ابن مراد ، الذى قال أن الرهاوى والزيرا فكند والبزرك لابد أن يستخدموا فى اجتماع الغرباء حتى لا ينسوا أحبائهم وأوطانهم، وأن الأصفهان لابد أن يستخدم فى حجرات المحيين لتأثيره على النفس وإشعارها بالرضا، وأضاف أنه فى حالة معرفة الموسيقى بتأثير الأدوار، يمكن أن يضيف لأى دور ما يناسبه من أشعار ورغم انجذاب فخر الدين الرازى ( ت ١١٤٩م )(*) لعلم التنجيم ، إلا أن تناوله لموضوع التأثير الموسيقى فى كتابة( جامع العلوم) كان قمة فى الوضوح والتحديد.

(*) توفى فخر الدين الرازى عام (١٢٠٩م) . ( المراجع )

أما صفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤م) الذى كان يعمل لدى آخر خلفاء بغداد ، فقد تبنى بوضوح ونقاء مذهب التأثير حيث قال فى كتاب الأدوار: –

| ١١٠ |
| --- |
| صـــ |
| ٢١٢ |

***" وأعلم أن كل شد... له تأثير فى النفس ملذ إلا أنها مختلفة ، فمنها ما يؤثر قوة وشجاعة وبسطًا / وهى ثلاثة عشاق ونوى وبوسليك، ولذلك فإنها تلائم أطباع الترك والحبشة والزنج وسكان الجبال ، فأما الر است و نوروز وعراق وأصفهان ، فإنها تبسط النفس بسطا لطيفا ، وأما بزرك و راهوى وزيرافكند و زنكوله وحسينى فتؤثر نوع حزن وفتور" .***

ومن الطبيعى أن يستخدم نوع الشعر المناسب مع هذه الأدوار ، وقد أعطى صفى الدين فى موضع آخر وصفا دقيقا لشخصية هذه الأدوار، حيث قال ، أن الرهاوى يمثل (البكاء ) والزيرافكند ( الحزن ) والبزرك ( الجبن ) والأصفهان ( الكرم ) والعراق ( السعادة) والعشاق ( الضحك) والزنكولة (السبات) و نوى ( الشجاعة) وأبو سليك ( القوة) والحجاز ( التواضع) والحسينى السلام والراست(؟)(*) .

وبعد سقوط بغداد (عام ١٢٥٨م ) الذى جلب الدمار – ليس الأدبى فقط ، بل الثقافى حتى آسيا الغربية ، دخلت مفاهيم جديدة على معتقد الموسيقى الكونية ، فقد شجع السادة الأتراك والمغول على التنجيم ، ومن هنا عاودت المبادىء البسيطة لنظرية التأثير الظهور ثانية ، فى حين إختفت المبادئ الأكثر عمقا والتى نادى بها اليونانيين .

ويعرض كتاب ( بهجة الروح)(**) الذى ظهر فى القرن الثانى عشر كيف كانت فارس منغمسة فى فكرة التأثير الموسيقى الكونى، وحتى الشرق

(*) هكذا دونها الكاتب . ( المترجم )

(**) من الكتب الفارسية فى الموسيقى لصاحبه عبد المؤمن بن صفى الدين (س٦٩٧٣) . (المراجع)

المسيحى ( اليونانيين والسوريين وآخرون) كانوا مازالوا تحت سحر هذا المعتقد ، كما يخبرنا (بار هبرايس - ت ١٢٨٦م ) .

| ١١١ |
|---|
| صـ |
| ٣١٣ |

كما لعب التأثير اليهودى الكبير فى بلاد الأندلس دورا ليس بالقليل فى هذا الشأن ، فقد اعترف التلمود بعلم التنجيم والمذهب الأنعزالى الذين أساس المذهب الصوفى ( القبلاية) .

ولقد تزامن سقوط بغداد (١٢٥٨م) وسقوط دولة الموحدين فى الأندلس (١٢٣٠ م ) مع صعود نجم (القبلايين) وعلماء التنجيم، ومع عودة المعتقدات القديمة فى الموضوع التأثير الموسيقى الكونى.

ونجد أن هناك تضمين للعناصر بين العرب الغربيين ( أى عرب الأندلس وشمال أفريقيا) ، وعلى الرغم من أن ( أبن طفيل - ت ١١٨٥ م ) Ibn Tufail، كان ينزع إلى أفكار الفيثاغوريين ،/ ونادى بالوقفات والحركات وفقا لانسجام الاجرام السماوية إلا أن لسان الدين بن الخطيب (ت ١٣٧٤ م) إرتكز على وجهة النظر العلمية فى الموضوع، وسأعرض النظام الذى أتبعه ، حيث أن هناك بعض الاختلاف البسيط بين الأدوار المستخدمة فى الشرق وبين الأدوار الغربية.

| الدور | العنصر | الخلط |
|---|---|---|
| ديل<br>رمل الديل<br>عراق<br>استهلال (؟) | الأرض<br>بارد وجاف | السوداء |
| مايا<br>رمل المايا<br>انقلاب الرمل<br>حسين<br>راست | الهواء<br>ساخن وجاف | الدم |
| زيدان<br>اصفهان<br>مشرقى<br>حصار<br>زوكند<br>عشاق | الماء<br>بارد وجاف | البلغم |
| مزموم<br>غريب الحسين<br>غريب المحارا<br>مجنب<br>حمدان | النار<br>ساخن وجاف | الصفراء |

وقد تناولت نفس الموضوع رسالة مغربية فى الموسيقى( عام ١٦٥٠ م) بعنوان (كتاب الجموع فى علم الموسيقى والطبوع ) .(*)

(*) صاحب هذه الرسالة هو (عبد الرحمن الفاسى (ت - ١٦٨٥م) . ( المراجع )

وفى الشرق نجد الكثير بخصوص نفس الموضوع(*) ، وهذا هو النظام الذى وضعه شهاب الدين العجمى ( القرن الخامس عشر) . /



| الدور | الوزن العروضى | التأثير البروجى | طبيعة التأثير | الأشخاص المتأثرون |
|---|---|---|---|---|
| راست | وافر، مديد | الحمل | الفرح | المحامون |
| عراق | (غير مذكور) | الثور | السرور | ورجال العلم |
| أصفهان | بسيط ، رمل | الجوزاء | البساطه | والسكرتيرون |
| عشاق | مجتث | الأسد | القوة | الأتراك |
| نوا | مقتضب | الميزان | الشجاعه | العباسيون |
| أبوسليك | سريع | الدلو | البساطه | الأحباش |
| راهوى | متقارب | الحوت | الحزن | المحبون |
| زنكوله | منصرف | القوس | التعب | المحرومون |
| حجاز | مجتث | العقرب | | الفقراء |
| بزورك | خفيف | العذراء | — | النساء |
| زيرافكند | هزج ورجز | السرطان | | الباحثين عن المتعة |
| حسينى | متدارك | الجدى | | الخدم |

وقد تم ربط تلك الأدوار السابق ذكرها والمعروفة بالمقامات ، بالمقامات الثانوية المعروفة بالأوازات وكذلك المقامات الفرعية المعروفة بالفروع وجميعها تتضمن النظام التنجيمى والكونى وترتبط بالعناصر والأخلاط ... ألخ .

وقد أتبع معظم الكُتاب السابقون هذا المنهج ، ومنهم مؤلفى كتب شرح الأدوار ، وشرح مولانا مبارك شاه، ومخطوط محمد بن مراد ، وجواهر النظام فى معرفه الأنغام وذلك فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وشمس الدين الصيداوى وأحمد المسلم الموصلى من القرن السادس عشر .

(*) الرسالة بعنوان (رسالة فى علم الأنغام) . ( المراجع )

## سادسًا

| ١١٣ |
|---|
| ص |
| ٢١٥ |

مالازال العرب الشرقيون والغربيون حتى يومنا هذا يضعون أفكاراً مؤثرة فى هذا الموضوع ، ففى مصر / يوجد واحد من أكثر كُتاب الموسيقى العربية أحتراما يدعى (درويش محمد) ، يؤمن تماما بتأثير الموسيقى وعلاقتها بالسحر والتنجيم ، وقد خصص جزء فى كتابه (صفا الأوقات ) عن تأثير النغمات علياالإنسان والحيوانات والأشجار......إلخ .

ففى بداية الجدول التالى ستجد الكوكب الرئيسى فى مقابله ساعة معينه من الليل أو النهار مع يوم محدد من أيام الأسبوع ، وبعدئذ تختار اللحن المناسب كما يلى:

**جدول لمعرفة الأوقات التى تؤثر فيها الألحان على الأشخاص :**

| الكوكب | الألحان | | الأشخاص الذين يتأثرون بالألحان |
|---|---|---|---|
| | النصف الأول من الليل والنصف الأول من النهار | النصف الثانى من الليل والنصف الثانى من النهار | |
| الشمس | راهوى | بياتى | الملوك والمتميزون |
| الزهرة | حسينى | أصفهان | الشباب والنساء |
| عطارد | راست | نوا | السكرتيرون والأدباء |
| القمر | سيكا | شورك | الحكام والوزراء |
| زحل | جهاركاة | جهاركاه و صبا | التجار والعمال |
| المشترى | عشاق | صبا | المتعلمون ورجال الدين |
| المريخ | حجاز | عجم | الجنود |

وقد لاقت معظم هذه الأفكار قبولاً فى بلاد المغرب ، وأصبح من المألوف تصديق أن أزهار mullein والنبتة الأم سوف تسقط عند عزف ( المزموم ) ، وهو أحد المقامات الموسيقية . وقد أخبرنى صديقى ( ريس / حماد ابن محمد ) وهو مغربى من ( فيز ) ، بأنه كان على صلة بأشخاص توفوا أثناء سماع الموال .

| ١١٤ |
|---|
| صـ |
| ٣١٦ |

أما فى الجزائر فسوف نتناول مهرجان عربى يبدأ فى الغروب وينتهى صباح اليوم التالى ، يستخدم المقامات الموسيقية بالتتابع التالى :-

السيكاة تبدأ فى العصر ، الرمل مخصص لوقت المغرب ، رمل المالية يبدأ فى المساء ، المجنب فى منتصف الليل ، راست الديل فى الثالثة صباحًا ومايا فى نهاية الحفل .

ومع ذلك فلم يقبل العرب فى كل الأماكن تلك المذاهب الخاصة بالعصور الوسطى ، ( فميخائيل مشاقة – ت ١٨٨٨ م ) وهو عربى من سوريا ، كتب فى كتابه الرسالة الشهابية ) قائلاً : –

" لنذكر طرفًا مما ذكره قدماء الموسيقيين من الألحان التى كانوا يعالجون المرضى بسماعها {..} (*) والذى أراه فى هذا المعنى أن الإنسان ينتعش بسماع اللحن الذى يميل إليه طبعه ، وهذا الميل ليس من المزاج ، بل من تقرير العادة . "

وحتى الآن لم يطرأ أى جديد على آراء القرن التاسع عشر السالفة الذكر فمنذ ستمائة عام ، طالعنا الفيلسوف الإسلامى المشهور ( فخر الدين الرازى – ت ١٢٠٩ م ) (**) بقوله :

(*) انظر ايزيس فتح الله (الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية (تحقيق وشرح). دار الفكر العربى ١٩٩٦ – القاهرة ، ص ١٢٨) .

(**) فى كتابه (جامع العلوم) . ( المراجع )

*" إن الأصوات فى عالم الحيوان تحدث بسبب الحزن أو الألم أو الفرح وتلك الأصوات*
*تختلف فتكون إما حادة أو ثقيلة تبعًا لتلك الظروف وطبقًا لقانون الترابط ،*
*فمن الطبيعى أن ترتبط هذه الأصوات بالحالات النفسية المختلفة التى تحفزها*
*ومن ثم ، فعند إعادتها فإنها تستدعى حتمًا الحالة النفسية المرتبطة بها .*
*سواء كانت الحزن أو الألم أو الفرح " .*

## مناقشة (*)

**الرئيس** : من المؤكد أن أى شيء نسمعه عن العرب الذين ندين لهم بالكثير هو فى منتهى التشويق ، وقد أشار د. فارمر فى حديثه إلى نظرية (كومباريو Combarieu) التى تقول أن للموسيقى أصول متعلقة بالسحر وهذا يبدو لى أنه غير صحيح تمامًا ، فليس هناك أدنى شك فى أن الموسيقى ارتبطت إرتباطًا وثيقًا بالسحر ، ولكن من المؤكد أنها ظهرت قبل السحر بفترة طويلة ، فتأثير الموسيقى على الكائنات الحية واضح فى كل / أنحاء العالم وعلى مدى العصور وستظل الموسيقى قوية الصلة بكل المذاهب الدينية على أختلاف أنواعها .

١١٥
صـ
٢١٧

وقد تطرق الحديث فى هذه المحاضرة إلى ما يعرف بـ "المذهب الأنعزالى" الذى أنزل ليدعو بالصلاح للعديد من الأجيال ولا يعلم أحد من أين جاء هذا المذهب الذى ربما يكون قد ظهر فى مصر وأن يكون (هيرمس تريسمجيستس - Trismegistus Hermes) هو واحد ممن أنشأوا هذا المذهب الرائع .

فمن هو هيرمس تربسمجيستس هذا ؟ لا أحد يعرف حتى إن كان له وجود على الإطلاق ، فيما عدا أن أسمه أرتبط بمراكز لهذه المذاهب كانت موجودة بالإسكندرية قبل العصر المسيحى .

(*) جامعة سانت جورج - بيروت - عام ١٩١٣ (محاضرة) .

نقطة أخرى تتعلق بتأكيد العرب على تأثير الموسيقى على الكائنات الحية والذى من المؤكد أنه نابع من اليونانيين ، فأرسطو على سبيل المثال ، يذكر عند مناقشته هذا الموضوع أن الموسيقى تبث الحماس فى نفوسنا والحماسة ما هى إلا حالة للنفس . وحتى يومنا هذا لا نستطيع أن ننكر تأثير الموسيقى على النفوس .

نقطة ثالثة خاصة بمذهب العرب الخاص بموسيقى الأجرام السماوية وفكرة الموسيقى عمومًا ، فمن المعروف أن هذا المذهب كان شائعًا فى كل دول آسيا ، فإذا تحدثت مع شخص هندى ، ستجده يعتنق نفس مبادىء فلاسفة العرب ، كما أن الموسيقى الصباحية فى الهند تختلف عن موسيقى الظهر وموسيقى المساء ، فالهنود مثل باقى الآسيويين يعتقدون أن الموسيقى لابد أن تلائم الحالة المزاجيــة للشخص والتى لابد أن تختلف فى الصباح عن المساء .

ويمكننى القول بأن الموضوع برمته فائق الصعوبة بالنسبة لنا ، لجهلنا بالموسيقى الشرقية ، فالتدوين عند العرب يختلف بالطبع عما هو عليه بالنسبة لنا ، وفكرتنا عن هذه الموسيقى القديمة محدودة للغاية ، أتصور أنها فى منتهى الروعة ، ولكنها مختلفة تمامًا عن موسيقانا ، فلا يوجد هارمونى وإنما تقدم فى اللحن .

| ١١٦ |
| --- |
| ص |
| ٣١٨ |

وأنا سعيد بإدخال الفلاسفة العرب للجانب الإيقاعى فى حديثهم عن تأثير الموسيقى على النفس ، لما له من تأثير فى إشعارنا بالفرح أو الحزن . ليتنا نستطيع الرجوع إلى الوراء لألف وخمسمائة عام أو أكثر ، لنستمع لموسيقى العرب القديمة ونتعرف عليها .

ونحن جميعًا شاكرين للدكتور فارمر على ورقته البحثية وللسيد بيكر لقراءتها .

## السيد/ إى . جى . شادفيلد E . J. Chadfield

أعتقد على نحو ما قاله الدكتور (يورك تروتر) توًا ، عن أوقات اليوم أن وضع تصنيف للموسيقى يعتمد على وقت الصباح وبعد الظهر والمساء، ليس بالشىء الصحيح فأحيانًا يتكون لدينا شعور فى الصباح يختلف عما نشعر به فى صباح يوم آخر . وبالنظر إلى هذه الورقة يمكننا فقط القول أنها ضمت أكثر المناقشات تشويقًا فى الموسيقى العربية . وأود القول أنه لو كان د. فارمر معنا الآن ، لأوضح لناالفرق بين اللحن العربى الذى يحتوى على أبعاد صغيرة جدًا ، وبين اللحن الغربى ، وربما يتحقق هذا فى المستقبل .

ويعتبر موضوع الأبعاد الصغيرة ، أحد الأشياء التى عرفناها من هذه الورقة ، فمفاتيح البيانو تستطيع أن تحكم الأبعاد حتى الجزء الحادى والخمسين من نصف النغمة للوصول إلى أعلى حساسية للبيانو ، ومن المؤكد أن أى شخص هنا يستطيع أن يدرك بسهولة البعد بمقدار الومضة (الكوما) ، وهو حوالى ١ / ٥ النصف نغمة وتبلغ نسبة الكوما ٨٠ / ٨١ .

أما الجزء الحادى والخمسين من النصف نغمة ، فنسبته تعادل حوالى ٨٩٢ إلى ٨٩٣ وهى بحق بعد صغير جدًا . وفى لوحة مفاتيح بوزانكت ذات الثلاث والخمسين صوتًا للديوان ، نجد أن نسبة أصغر بعد تعادل حوالى ٧٦ إلى ٧٧ وهى أكبر قليلاً من الكوما ، ولكن الأبعاد عند العرب بينها فروق أصغر بكثير من هذا .

## السيد / إف . جى . ويب F.G. Weeb

أعتقد أنه من الضرورى أن يستوقفنا التشابه بين الموسيقى الهندية القديمة والموسيقى العربية ، فالجنوب الهندى أيضًا لديه نظام موسيقى بعد الظهر وفى المساء ويربط بين المقامات ( الراجا ) ومختلف المشاعر على

١١٧
صـ
٣١٩

غرار ما يتبعه العرب / ويبدو أن العرب قد نقلوا الجزء الأكبر من نظرياتهم عن الهنود القدماء .

والفرق الأساسى بين النظام الأوربى والأنظمة الشرقية ، أن النظام الأوروبى يقيس حساسية البعد الطنينى من منتصف كل نغمة وينتقل من نغمة لأخرى بأسرع ما يمكن ، أما الأنظمة الشرقية ، فتفضل الإسهاب (الوقوف طويلاً) بين منتصف كل نغمة والنغمة التى تليها ومن هنا جاءت تأثيراتهم المميزة بمقدار دقيقة من التدرج .

ويطالعنا كتاب (Captain days) الذى نشره الأساتذة ( نوفلو ) بوصف لآلة ( الفينا ) الهندية وهى عبارة عن تجويفان مرتبطان بعصا طويلة من الخيرزان مشدود عليها وتر واحد ، وباستخدام قوس قصير تستطيع أن تصل إلى أصغر تدرج من منتصف نغمة إلى منتصف نغمة أخرى .

## الآنسة / ك . شلزينكر – K . Schlesinger

تعتبر محاضرة د. فارمر هذا المساء من أكثر المحاضرات تشويقًا ، وقد أثار فيها الكثير من النقاط التى من الصعب الاقتراب من أى منها .

وإحدى النقاط التى استرعت انتباهى ، هى إلى أى مدى قد تدهورت موسيقى الأجرام السماوية التى أستمدت أصلها من الكلدانيين بين العرب ، فوسط الكلدانيين القدماء . كان السحر يسير جنبًا إلى جنب مع الطقس أو الدين ، وأتذكر أنه قد تم العثور خارج المعبد على بعض الترانيم المكتوبة بحروف مسمارية ، والتى تؤكد على أهمية السحر ، بينما تؤدى الطقوس داخل المعبد ، وهذا يؤكد أن الفصل بين السحر والطقس ، وجعل الموسيقى علاج للأمراض الجسدية تحول الصفراء وما شابه ذلك ، وربط موسيقى الأجرام السماوية بعناصر الهواء والنار والأرض والماء – لهو دليل واضح

على التدهور الذى لحق بهذه الموسيقى عما كانت عليه وقت الكلدانيين الذين اعتقدوا بفكرة أن الكواكب كائنات روحانية رائعة ، وهى التى توجه كل هذه الأشياء ، ولها الفضل فى هذه النسب والمقاييس الرائعة للسلالم .

واقتفاء لهذه الفكرة عند اليونانيين ، نجد إشارة إلى أن لكل كوكب نغمة مماثلة فى نظامهم الأعظم الكامل وهو المقياس السلمى المعروف بمصداقيته فى تطابق المقامات والكواكب .

وطبقًا لأكتشافى للمقامات على أساس نسب رياضية دقيقة ، ولكن بطريقة سهلة بالنسبة للشخص الغير ملم بالنسب الموسيقية أو السلالم، فيمكنك فقط عن طريق ثقوب المزمار تتبع الأرقام واحد تلو الآخر فى هذه المقامات ، وستجدها مطابقة تمامًا مع النسب الأصلية بالنظام الأعظم الكامل/عند اليونانيين ، فرقم الشمس ١١ والقمر ١٤ والمشترى ١٨ وهكذا ......

١١٨ ص ٣٢٠

وقد استوقفتنى هنا نقطة مهمة ، فقد كان من المتوقع أن نجد فى السلالم العربية بعض آثار لسلم الشمس الكوكبى القديم على أعتبار أن السبئيين الذين نقل العرب عنهم ، كانوا من عابدى الشمس ، كما كانوا أيضًا من عباد عطارد ، وقد ربطوا كوكب عطارد بالحياة الفكرية ، فكان من المتوقع أيضًا أن نجد سلم عطارد يتبوأ الصدارة فى موسيقاهم ، فإذا استخدمنا العود الذى تمت تسويته على بعد الرابعة التامة لمطلق أوتاره ، وأخذنا مطلق وتر البم ثم وضعنا دستان السبابة ثم وسطى زلزل ثم دسنان الخنصر للجنس الرباعى الأول ، ثم استخدمنا بعد ذلك دستان السبابة ثم البنصر ثم الخنصر على وتر المثلث وصولا إلى ديوان ( أوكتاف ) على سبابة وتر المثنى ، سنجد فى النهاية أن هذا السلم يطابق أنواع السلم اليدى اليونانى ، الذى يتوافق مع عطارد .

ونحن نعلم أن ( ليديا ) بكل ما لديها من تاريخ مع مختلف الأمم قد ساعدت فى تشكيل الجزيرة العربية عند ظهور الإسلام .

ولن ينتهى بنا المقام إذا استطردنا فى الحديث عن كل هذه النقاط المتعة ، إلا أننى سأتكلم عن مثال واحد قوى وفعال ، وقد أطلقت عليه هذا التعبير لأن اليونانيين كانت لهم معتقدات عظيمة فى موسيقى الأجرام السماوية ، ورغم أنها حملت أسم فيثاغورث ، فإنها أنتقلت عبر مناحى أدبية عديدة منذ العصور الوسطى وحتى عصر شكسبير . فقد كان شكسبير من أتباع فيثاغورث بكل تأكيد ، وقد ظهرت المذاهب التسعة الأساسية لفيثاغورث فى أعماله ، كما أنه تبنى نظرية نشأة الكون التى تعد من النظريات الفيثاغورية وليست بطليموسية .

وبينما أعيد إصدار الكتاب العظيم لكلوديوس بطليموس عام ١٥٢٨ م بفينسيا وعام ١٥٨٢ م فى الفترة التى كان فيها شكسبير يكتب مسرحياته نشر العمل الموسوعى الضخم ( De Propietatibus rerum ) لبارثوليو من جلانفيل والذى قام بطبعه بعد إضافة ملاحق هامة لستيفن باخمان . ويعد هذا العمل تجسيداً لموسيقى الأجرام فى العصور الوسطى ، فطبقاً لما يذكره الفيثاغوريين أن الجوهر الروحانى للشمس هو ( هيستيا ) آلهة الموقد فى الميثولوجيا القديمة مركز النار الشديدة ومحور الكون / الذى تدور حوله الكواكب ، وفى وسطها تدور الشمس المرئية ، والأرض أيضاً حول هذا المركز النارى العظيم .

| ١١٩ |
| --- |
| ٣٢١ |

وقد عرض شكسبير لهذا المفهوم الفيثاغورى فى الفصل الأول من (ترويلوس وكريسيدا) Troilus and Cressida .

ومن المؤكد أن موسيقى الأجرام لعبت دوراً كبيراً فى أدب العصور الوسطى وأعتقد أن ربطها بمحاضره د / فارمر كان شيئاً ممتعاً لشدة تأثر الكتاب العرب بها والذين نقلوها عن اليونانيين الذين أخذوها بدورهم من الكلدانيين .

## السيد رويال شور

أشار الرئيس إلى حقيقة أن كثير منا يشعر بالآسف لسماعنا هذا المساء القليل من الموسيقى العملية والكثير عما ارتبط بها .

وما من شك أننا استمعنا إلى ورقة بحثية ممتعة جداً، وإن كنت لا أتفق تماماً مع ما ذكره الرئيس أنه من الصعب علينا إدراك هذه الموسيقى ، فبعضنا تمكن من فهمها جزئياً وخاصة من لهم خبرة بالأغنية الدارجة التى ترجع إلى القرن الرابع ، فقد كان شكل هذه الأغنية قبل ذلك التاريخ ضرب من ضروب الحدس ، وإن كنا نعرف أنها مستمدة من اليونانيين واليهود وبقية المصادر الشرقية ، وأنا سمعت بعضاً من هذه الأغانى يتغنى به المغاربة ، ويبدو أنها امتداد لموسيقى العرب القدماء . وكانت موسيقى محدودة ، ليس بها تناغم هارمونى، كما هى الآن، كما أنها غير موزونة ولها سلالم مختلفة إلى حد كبير عن الموسيقى الحديثة ، وبالطبع فإن المغاربة قد تأثروا بالموسيقى الإسبانية ، وأنا واثق أن الأغنية الدارجة تساعد كثيراً فى فهم الموسيقى التى نحن بصدد الحديث عنها فى هذا المساء .

## الآنسة / شليسنجر

١٢٠
صـ
٢٢٢

اسمحوا لى بعرض أمراً أكثر واقعية ، ألا وهو أن آلة البيانو التى أمتلكها مضبوطة نغمياً على تلك الأبعاد ، فيصبح أمر فى غاية السهولة أن نحصل على الأبعاد الديانونية لليونانيين القدماء عند تسوية آلة البيانو / بهذا الشكل .

ولا يمكن الحصول على الأبعاد الصغيرة بطريقة طبيعية ، ولكن يمكن الوصول إلى الأبعاد الملونة (الكروماتيكية) وعدد قليل من الأبعاد الرخوة (أنارمونيك) ، التى أطلق العرب على العديد منها مسميات مختلفة : حيث إنها كانت معروفة فى الشرق القديم بأكمله .

وعند النظر إلى مسألة المقامات الكنسية والموسيقى العربية يجب أن نتذكر أنه عند ظهور المقامات الكنسية ، كان السلم الفيثاغورى مستخدمًا فى الشرق والغرب ، وكان يشبه السلم الحديث ، ولكن من الصعب غنائه فهو أساسًا سلمٌ نظرى وأنا مع الرأى القائل أن الأذن تعيد ضبط الأبعاد لا إراديًا كما يؤكد Pareja Ramis de ، ولذلك تستبدل الثالثة الكبيرة بـ ( ditone ) وهكذا نحصل على سلم يشبه سلم المقام الليدى الذى كان العرب يستخدمونه فى العزف على العود ، ولا يزال بعض العرب الشرقيين يستخدمون بعض المقامات القديمة حتى الآن .

وأنا أمتلك الدليل على هذا والمتمثل فى بعض مزاميرهم وقياساتهم .

## الدكتور فروجات

أود طرح بعض الأسئلة ..

١ - هل استمر النظام الموسيقى اليونانى الأول ( فى القرن العاشر ) فى التأثير على الموسيقى العربية ؟

٢ - هل تم تقسيم الديوان إلى ثمانية عشر نغمة قبل القرن الرابع عشر؟

٣ - هل استخدام السادسة الكبرى فى المقام الصغير شائع فى الموسيقى العربية، فأنا أعلم أن هذا يحدث أحيانًا بالتتابع مع الثالثة الصغرى .

وفى ذلك الحين ، أقترح الرئيس أن يكون الشكر المقدم للدكتور فارمر بالتصفيق والتصويت . وقد أرسلت مسودة لما سبق مناقشته للدكتور فارمر، الذى أرسل بدوره الرد التالى على كل النقاط المثارة .

- أظهرت هذه المناقشة الممتعة مدى الارتباط بين الجمهور وذلك الموضوع المهم ، وأشعر أن هناك بعض النقاط التى يجب علينا أن نتناولها ، وسوف ألتزم بالتسلسل فى الرد .

ففى البداية أود أن أشير إلى اعتراض الدكتور يورك على نظرية ( Combarieu ) التى تقول أن للموسيقى جذور سحرية والمفترض أننى أشرت إليها . والحقيقة أننى لم أذكر هذا الكلام ، ولكن ذكرت أن النظرية تقول أن مذهب التأثير إستمد أصوله من السحر . هذا هو الافتراض الذى أشرت إليه وأعتقد أنه سليم تماماً .

| ١٢١ |
|---|
| ص |
| ٢٢٣ |

أما فيما يتعلق بدفاع السيد ويب عن الهنود القدماء واعتبارهم المصدر لكثير من المعتقدات الخاصة بالتأثير ؛ فأنا أرفض هذا الكلام ، فحتى أقدم/ جزء فى الأدب الفيداوى ، وهو أول مصادرنا من هذه الجهة يأتى بعد الوثائق الخاصة بأشور البابلية والتى ترجع إلى عام ٣٠٠٠ ق.م.

ومن الواضح أن الساميين القدماء فى سهول بابل ، كانوا يؤمنون بأغلب المعتقدات التى سبق أن ذكرت أنها كانت شائعة بين العرب فى العصور الوسطى ، وبالنسبة للتأثير الثقافى الضخم لهذه الحضارة السامية القديمة على الشعوب المجاورة، فلا نحتاج لمزيد من البحث عن المصادر التى اقتبس منها العرب فيما يتعلق بموضوع التأثير . ويبدو أن الآنسة شلزينكر توافقنى الرأى فى أفتراض أن اليونانيين قصدوا بكلمة الدولة الكلدانية التعبير من الدولة البابلية، كما أثارت الآنسة نقطة فى غاية الأهمية تتعلق بالأصل النجمى للسلالم ، وذكرت أن بقايا هذه السلالم ما زالت موجودة بين العرب الآن، ودللت على ذلك بالسلم العربى للعود الذى يناظر المقام الليدى عند اليونانيين، وأشارت فى سلمها العربى إلى وسطى زلزل التى يعرف ترددها وقيمته (٣٥٥ سنتًا)، وأن كنت لا أعرف ما إذا كان اليونانيين أستخدموا هذا البعد ، رغم معرفتهم النظرية به؛ حيث إن تردد بعد الثانية الكبيرة (٢٠٤ سنت) إضافة إلى تردد الثانية المتوسطة وهو (١٥١ سنتًا).

ومن المعروف أن البديل الذى وصفته المدرسة النظامية لوسطى زلزل وترددها (٣٨٤ سنت) كان أقصر من البعد الليدى الذى يبلغ تردده (٣٨٦ سنت) ومن الغريب أن هذا السلم الذى تحدثت عنه الآنسة شلزينكر ليس له وجود فى أى من مقامات المدرسة النظامية العربية.

ويعتبر موضوع السلالم النجمية من أكثر الموضوعات تشويقًا، وقد ذكر المستشرق الموسيقى البارز (جى.بى.إن.لاند) منذ عدة سنوات أن سلم الطنبور البغدادى فى الجاهلية أعطانا مثالاً للفن الذى فتن حامورابى (٢١٢٣-٢٠٨١ ق.م.)، ويقسم هذا السلم الذى ذكره الفارابى (ت٩٥٠) الوتر إلى أربعين قسما. وقد يتساءل أحدهم - لماذا أربعون جزءًا؟ ربما يرجع السبب إلى الديانة النجمية، فإله البابليين ( إى - Ea ) وهو إله الموسيقى/ كان رمزه العددى المقدس أربعين.

١٢٢
ص
٣٢٤

وإبراتوسيتسى ( ت ١٩٥ ق . م . ) كان مطلعًا على هذا السلم، ومن المحتمل أن تكون النظرية اليونانية القديمة عن التماثل الفضائى للسلالم، والتى تحدث عنها لاسوس وإيبجونوس لها صلة بسلم الإله (إى). وقد اخترع إيبجونوس آلة لها أربعون وترًا، أطلق عليها اسمه ؛ فهل من الممكن أن تكون نغماتها مضبوطة على سلم ( إى ) حيث إن نغماتها ملونة، وهى بذلك تتضمن نفس مجموع النغمات الذى حدده بلوتارك فى نظرية لاسوس.

أما فيما يتعلق بالمفهوم اليونانى عن انسجام الأجرام ؛ فقد أدت الروايات المتضاربة عن نظام الأجرام السماوية وعددها ونسبها إلى جعل الموضوع محير جدًا ولا تتفق النسب التى أوردتها الآنسة شلزينكر مع أى مصدر من المصادر التقليدية التى أعرفها.

ومن الصعوبة بمكان قبول كلام الآنسة كلا سنجر حول تدهور مفاهيم التأثير الموسيقى بين العرب فى العصور الوسطى: فكل من اليونانيين والرومان قد تراجعوا عن هذا المفهوم قبل ظهور المؤلفين الإسلاميين الذين نقلت عنهم. وحتى الدولة الكلدانية المصدر الأساسى لهذه المفاهيم آلت إلى

الزوال كما علمنا من مصادر عديدة، وإذا نظرنا إلى سانت سبريان الذى لُقن الطقوس الكلدانية بما فيها الموسيقى السحرية، فسنجده يخبرنا بمدى الإبتذال والأنحطاط الذى آلت إليه العلوم الكلدانية فى عصره .

وبعد ظهور الإسلام أصبحت أيام السحر والأحجبة والشعوذة محدودة، ويرجع الفضل لعرب العصور الوسطى فى الاهتمام بمفهوم التأثير الموسيقى؛ حيث أعادوه إلى المستوى الراقى الذى كان يحتله من قبل ، وبالطبع لا يمكن تجاهل محاولاتهم لوضع تفسير علمى للعلاج بالموسيقى .

١٢٣
صـ
٣٢٥

وقد أشار السيد رويال شور لموسيقى المغاربة على أنها غير موزونة وأنها من جنس واحد/، والحقيقة أن لدى العرب بما فيهم المغاربة الموسيقى الموزونة والموسيقى الحرة اغير الموزونة.

أما فيما يتعلق بالأبعاد، فقد قال السيد (إى.جى.شادفيلد) أن الأبعاد العربية لها فروق أصغر بكثير من الومضة (الكوما) / وبالطبع من الممكن الوصول إلى هذه الفروق نظريا حتى بفارق سنت واحد، فقد تمكنا من إيجاد أكثر من ثلاثين بعد أقل من البعد الكامل (٢ك وقيمة تردده (٢٠٤ سنت) عند الفارابى وابن سينا. ومع ذلك فمن الناحية العملية لا يوجد بعد أصغر من ربع الدرجة الذى يطلق عليه ( بعد إرخاء) فى تتابع ، كما أن استعمالها منتظم كما هو الحال عند أرسطوكسينوس.

وقد أعترف اليونانيون بصعوبة تصنيف الربع نغمة الرخوة وتساوى (٥٥ سنتًا) وأرى أنه من من المفيد عرض آراء النظريين العرب فى هذه المسألة : فابن سينا يرى أن الأبعاد تناظر بعضها البعض وذلك البعد الذى يعادل ( ٥١ سنتًا)، وعند الوصول إلى البعد الذى يعادل( ٣٨ سنتًا ) يصعب على الأذن التميز بين صوتين متشابهين ( متجاورين ) .

أما نصر الدين الطوسى، فقد وضع حداً بمقدار (٣٩ سنت) وقد أدان الفارابى من قسموا ( البقية) الفيثاغورية (٩٠ سنتًا) إلى جزعين للوصول

إلى ربع النغمة وقسم هو النغمة الكاملة(٢٠٤ سنت) إلى أربعة أقسام تعطى ( ٤٩ ، ٩٩ ، ١٥١ ، ٢٠٤ سنت ) كإرخاءات متتابعة .

ورداً على الدكتور فروجات أود التأكيد على أن التأثير اليونانى بدأ فى أوائل القرن الثامن بترجمة الرسائل اليونانية القديمة إلى العربية. ويعتبر ريمان (بعد كازافيتر) هو المسئول عن اعتبار القرن العاشر بداية لهذا الموضوع . والدليل على هذا استناد الكندى ( ت٨٧٤ م ) على الرسائل اليونانية القديمة .

ولا نستطيع القول أن التأثير اليونانى كان مستمرا رغم أهميته الكبرى - ليس للشعوب العربية والإسلامية فقط ، وإنما للشرق الأدنى عامة؛ فقد أصبحت نظرية الموسيقى الآن علما يدرسه العرب والفرس ، كما تدين نظريات المدرسة النظامية بالكثير لليونانيين .

أما فيما يتعلق بتقسيم الديوان إلى ثمانية عشر نغمة، فهو أقدم بكثير من القرن الرابع عشر وقد وضع (هلمهولتز) و (إن .جى. إليس) هذا التاريخ على اعتبار أن عبد القادر إبن غيبى هو مؤسس هذا النظام، ولكن جانبهم الصواب، فالأصل فى هذا النظام ربما يعود إلى سلم الطنبور الخراسانى الذى ذكره الفارابى (ت٩٥٠م) ، ولكن من المؤكد أنه أقدم من هذا بكثير، ولم ينظم هذا السلم حتى عصر صفى الدين عبد المؤمن(ت١٢٩٤م) الذى ربما يكون هو/ مؤسسه.

١٢٤
صـ
٣٢٦

وعلى آية حال، فلم يرد ذكر هذا النظام على لسان فخر الدين الرازى (ت١٢٠٩م) ولا نصر الدين الطوسى (ت١٢٧٣م) ، وقد نقل كل المؤلفين التاليين عن صفى الدين عبد المؤمن النظرية النظامية.

ويمكن الإجابة على السؤال الثالث لدكتور فروجات بالرجوع إلى المقامات العربية ، فمن القرن الثانى عشر وحتى القرن السادس عشر لم تعرف النظرية النظامية فى أى من مقاماتها الإثنى عشر الثالثة الصغرى والسادسة الكبرى، كما نعرفهم " ومع هذا ، فربما يكون قد حدث

مزج فيما عرف بالدوائر، فالدائرة تتكون من الجنس الأول من أى مقام والجنس الثانى من مقام آخر. وعلى هذا، فمثلا من الجنس الأول من مقام النوا والجنس الثانى من مقام العشاق تتكون الدائرة التالية:

النغمة : رى مى فا صول لا سى دو رى

القيمة بالسنت : ٢٠٤ ٩٠٦

وعامة لم يؤيد أتباع المدرسة النظامية السادسة الكبرى الفيثاغورية (٩٠٦ سنت)، وفضلوا عليها السادسة الزلزلية (٨٨٢ سنتًا) وهى أقصر من السادسة الكبيرة وتعادل (٨٨٤ سنتًا) .

أما قيمة البعد (٨٨٢ سنتًا) ، فيوجد ممتزجا مع الثالثة الصغرى (٢٠٤ سنت) فى مقامين :

زير افكند:

النغمة : رى فا ♌ فا ■ صول سى ♌ ♌ سى ♌ دو ♌ رى

القيمة بالسنت : ٢٠٤ ٨٨٢

حجازى:

النغمة : رى فا ♌ فا ■ صول سى ♌ ♌ دو ♌ دو ■ رى

القيمة بالسنت : ٢٠٤ ٨٨٢

وعند العرب السوريين حديثا، تعطى مقامات النهاوند، العشيران ، وبياتى شورى بعد الثالثة الصغيرة قيمة (٣٠٠ سنت) ، مع سادسة طبيعية قيمتها (٨٥٠ سنتًا ) .

أما عند العرب الغربيين ، فقد وضع ( روانيت ) فى كتابيه ( Repertoire de Musique Arabe et Maure ) وكذا (لا فيناك) فى موسوعته (Encyclopedie de la musique)، كل من مقام/ رمل المايا وجاركاه الجزائر

ع الثالثة الصغيرة والسادسة الكبيرة ، ولكن علينا أن نخطو هنا بحذر ،
دم وجود موازين .

ولمزيد من البحث يمكن مراجعة (Melodien Phonographierte tunesisch)
بروفيسور (فون هورن بوستل) - ١٩٠٦م، وكذلك -Die Musik in den tuni)
sischen stadter أرشيف العلوم الموسيقية عام ١٩٢٣م للدكتور (لاخمان)

وقد تلقيت من فترة قريبة رسالة من الدكتور لاخمان من تريفولى حيث
ان يقوم بجمع مادة عملية أخرى فى هذا الموضوع ، أثق بأنها سوف تنشر
ى المستقبل القريب.

وعامة فإنه يمكن القول إن استخدام بعد السادسة الكبيرة فى المقام
صغير غير شائع رغم إمكانية تواجده فى الألحان العربية .



باندور عود

أباريق من النحاس من القرن الثالث عشر
فى المتحف البريطانى

# تأثير الموسيقى الشرقية

| - |
|---|
| صـ |
| ٣٣٣ |

رغم إدراك كثير من الباحثين الغربيين لتأثير الشعوب العربية الواسع المدى فى مجالات العلوم والفلسفة والفنون والآداب ، فإنه أنه باستثناء البروفيسور الراحل ريبيرا وأنا ، فإن عدد الأعمال التى قدمت لإظهار مدى مديونية الغرب للثقافة العربية فى مجال الموسيقى قليل جداً . والحقيقة أن معظم كتاب القرن الثامن عشر الميلادى وأوائل القرن التاسع عشر ، قدموا تلميحات غامضة عن هذا التأثير العربى ، إلا أنهم لم يقدموا أى إنتاج وثائقى . وفى محاولة منى للتغلب على هذا التجاهل وأيضاً لاختبار نظرياتى الخاصة فى هذا المجال ، قدمت دراساتى للبروفيسور الراحل (مارجوليوس من أوكسفورد) عام ١٩٢١م ، الذى نصحنى على الفور بنشرها فى مجلة الجمعية الملكية الآسيوية ، وبالفعل نشرت مقالى فى يناير عام ١٩٢٥، والذى يتضح من عنوان "أدلة على التأثير العربى فى الموسيقى" أن الآراء التى أذكرها مازالت قيد البحث. ومن الغريب أن البروفيسور الراحل (ريبيرا من مدريد) قام عام ١٩٢٢م بنشر إنتاجه الضخم بعنوان (cantigas de santa Maria) ، تناول فيه بإسهاب تأثير العرب على الموسيقى الأسبانية وأوروبا الغربية .

ومن الواضح أنى لمن أطلع، لا أنا ولا الجمعية الملكية على هذا الإنتاج، وإلا كانوا قد رفضوا نشر مقالى ، ويبدو جلياً لمن يقرأ مقالى أنى لم أطلع على كتاب ريبيرا ، وإلا كنت قد أعترضت على استنتاجاته وبالأخص على ادعائه بممارسة الإسبان للهارمونى بمعناه المفهوم لدينا ، بالإضافة لاحتياجى الكامل على ترجمته للايقاعات العربية والفقرات التقنية من كتاب الأغانى المشهور .

| ٨ |
|---|
| صـ |
| ٣٣٤ |

وعودة الى مقالى المنشور عام ١٩٢٥ م / فقد قدمت عدد من الأدلة لتوضيح تأثير العرب على الموسيقى الأووربية ، بعضها يعود لأكثر من قرن مضى .

وعلى هذا فهى ليست من تأليفى ، ولقد قمت بعرض ما يستحق الاهتمام من تلك الأدلة التى أؤيدها ، كما وضعت ما أرفضه موضع الدراسة مع توضيح سبب رفضى له . وتناولت مقالى فى عشرين صفحة ، أفردت العشر الأوائل منها للعناوين التالية :

١- الآلات

٢- الدسكانت ( اللحن المساير )

٣- الأوجانوم ( البدايات الأولى لعلم الهارمونى )

٤- قوانين الاتفاقات

٥- الصولفيج .

٦- التدوين الجدولى .

وخصصت العشر صفحات التالية لموضوعى المفضل عن الموسيقى الموزونة، والذى ضمنته بأوضح ما يمكن من الأدلة المهمة . وبإستثناء مجلة ( The Times Literary Supplement ) : فقد أثار مقالى اهتمام المستشرقين من جميع أنحاء العالم ، بينما لم يهتم به أحد من المؤلفين الموسيقيين فيما عدا باحثًا هو ( فوكس سترانج وايس ) . وعلى جانب آخر ، أثار الاهتمام بالعالم الشرقى بعد خمسة عشر عاما ، عندما تعرض له ( جوستاف رايس) فى كتابه ( موسيقى العصور الوسطى ) عام ١٩٤٠ م .

وفى البداية سوف أعرض ما قدمت من آراء حول هذا الموضوع وما لم أقدم ، حيث أن البعض قد نسبوا لى بعض الآراء التى لم اذكرها ولم يذكرها أحد على الاطلاق ، وسأتناول مناقشة الموضوعات السابق ذكرها وفق التسلسل السابق .

# الآلات

توجد حقيقة مقبولة الآن وهى أننا ندين للعرب بالنسبة لآلة العود فى إسمها وفى الآلة ذاتها . العود العربى ) . وتعتبر آلة الرباب أحد أجداد آلة الكمان ، ولها ثلاثة أسماء rabeba أو rubible أو rebeck . والاسم الأول مشتق من الكلمة العربية رباب ، أما الاسم الثانى ، فقد حير المعجمين لقرون طويلة – ولكنى أوضحت فى معجم جروف للموسيقى ، حقيقة أن الأوروبيين دأبوا على حذف المقطع الأخير فى الكلمات العربية . فعلى سبيل المثال : الكلمة العربية ( أمير المجر ) ومعناها القائد / البحرى ، حذفنا الكلمة الأخيرة منها وهى ( بحر ) وأصبحنا نطلق عليه أميرال ، ومنها جاءت الكلمة الفرنسية ( أدميرال ) .

٩
صـ
٣٣٥

كما يظهر ذلك بوضوح أكثر فى كلمة (جبل الطارق) ؛ حيث أسقطنا المقطع الأخير من الكلمة وأصبحنا نطلق عليها ( جيبرالتر ) .

والأصل الذى اشتق من الاسم الثالث (rebeck) يرجع لوجود أنواع عديدة من الرباب ؛ فلدى الإسبان آلة على شكل قارب تسمى (rabe morisco) وأخرى تسمى (rabe griego) ، وهى قيثارة العصور الوسطى وتحولت مع الترخيم الى كلمة rebeck .

أما آلة القانون qanun عند العرب، فقد عرفها الأوروبيون بأسم Can-on، كما أطلقوا على الكئوس النقارية كلمة نقر وترجع الى النقارة التى عرفها العرب قبل ذلك ، ووصلت الى أوروبا عن طريق الصليبين وليس عن طريق بلاد الأندلس . وترجع الطبلة الجانبية التى أطلقنا عليها كلمة طابور إلى الطبل العربى القديم ، وإن كان البروفيسور الراحل كورت زاكس ينفى هذا الرأى استناداً إلى البروفيسور أرثر جيفرى من جامعة كولومبيا الذى ذكر أن الطبل العربى مستمد من الطابولا اللاتينية .

ومن الصعب على أى باحث تصديق هذا الاستنتاج ؛ حيث إن كلمة طابولا فى اللاتينية وكلمة طبلة فى اليونانية ، تعنى اللوح الخشبى . وتعنى كلمة طبلة فى معجم ( Hesychios) الطبلة الفارسية ، وعلى هذا ؛ فهى كلمة سابقة خالصة وربما كانت موجودة فى اللغة الأكادية القديمة ، كما أوضحت فى تاريخ أوكسفورد الموسيقى . وقد أحتفظت العديد من ألألآت العربية التى عرفتها إسبانيا بأسمائها الأصلية ومنها آلة الفلوت التى عرفت بالشبابة وآلة الأبوا التى عرفت بالزلامى والساكسفون وعرف بالبوق والترومبيت الأسطوانى وعرف بالنفير والبندور ذو الرقبة الطويلة . وعرف بالطنبور ، وآلة الطمبورين وسميت الدف والسمبال ، وسميت الصنوج الصفر ، وحتى كلمة كاستانيت مستمدة من مثنى الكلمة العربية ( كاستان ) .

## الدسكانت

لقد تناولت هذا المصطلح بمفهومه الشائع المتداول ، وكما فسره روبرت دى هاندلو ( القرن الثالث عشر ) ، بأنه تضعيف أو ازدهار اللحن . وهو زخرفة اللحن الذى خصصت له معظم الكتب العربية فى الموسيقى فصلاً بأكمله منذ بدء القرن التاسع و ما بعد ذلك التاريخ .

١٠
ص
٢٣٦

ولا تتوافر لدينا أى وثائق قديمة تشير إلى استخدامه فى الغرب الأوروبى ، ولكن هذا لايستبعد إمكانية وجود المليزما فى الغناء فى تلك المنطقة، وذلك لشيوع الغناء المزخرف لدى السلالات البشرية .

وتبقى حقيقة أن أرتقاء هذا الفن عند العرب والمغاربة ، كان له أعظم الأثر على الموسيقى الغربية ، مثلما كان الحال بالنسبة لنظيره (الأرابيسك) وهو أحد الفنون الزخرفية الصناعية . وسوف نرى لاحقًا كيف شغف الإسبان بالزخارف الصوتية .

# الهارموني

سوف أتعرض في هذه النقطة فقط للصورة البدائية التي كان عليها الهارموني والتي عرفت في العصور الوسطى بأسم ( الأورجانوم ) . وفي بداية هذا المصطلح لم يتضمن التضعيف ، أي مضاعفة بعد الرابعة والخامسة فقط ، وإنما شمل أيضًا مضاعفة الديوان ( الاوكتاف ) . والغالبية العظمى ممن عارضوني إن لم يكن كلهم ، رفضوا فكرة أن التأثير العربي ساهم باى صورة في تطوير علم الهارموني .

والحقيقة أن موضوع تطور الهارموني ليس مسار اهتمامي : فلقد أكدت على حقيقة أن التركيب أو ما نطلق عليه الهارموني البدائي فيما يختص ببعد الرابعة والخامسة كان غريبًا تمامًا على الموسيقى العربية القديمة ، فإنه كان يستخدم كزخرفة عرضية للحن فقط ، وقد استشهد بكتاب ( الشفاء ) لابن سينا ( ت ١٠٣٧ ) كدليل على وجود هذه الزخارف في الوثائق العربية ، وأكدت على حقيقة أن نظرتي للموضوع كانت استكشافية بقولي :

*" هل من الممكن أن يكون للعرب فضل في تطوير الهارموني ؟"*

لقد أكد الراحل ( فوكس سترنج وايس ) ، أن رسالة الشفاء لابن سينا، والتي ترجع الى القرن الحادي عشر ، تعد مرجعًا غاية ف الحداثة ، حتى تكون دليلا قاطعًا على صحة قولي .

وظاهريا يبدو هذا الاعتراض منطقيًا ، ولكني أوضحت أن ما شرحه ابن سينا في كتابه لم يكن بالشيء الجديد ، وقدمت رسالة للكندي ( ت ٨٧٤م ) ، كتبت قبل ذلك الوقت بقرنين من الزمان ، أي قبل معرفة الغرب بتعدد الاصوات ( الأورجانوم ) بمدة طويلة.

| ١١ |
| --- |
| ص |
| ٢٣٧ |

ودعونا نتذكر أن كلمة (organum) تعنى فى المصطلح العربى (تركيب)، وعلى الرغم من / نشرى لأقوال الكندى ( عام ١٩٣٠ ) كدليل على أقوالى ، إلا أن السيد ( فوكس ) لم يغير رأيه كما أشرت فى مجلة التايمز اللندنية (١١ - ٩ - ١٩٣٠م).

وكما سبق لى الإشارة فى كتابى ( حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقى العربى - ١٩٣٠م ) ، و ( تراث الإسلام - ١٩٣١م ) ؛ فعلى الرغم من وجود التركيب عند العرب ، فإنهم لم يستخدموه على التوازى ، كالتطور الذى حدث فيما بعد ، ويعد استخدامه عند العرب كتزيين عرضى للحن ، إحدى الاشياء الغربية التى استهوت المغنين الأوروبين وخاصة الذين يستخدمون العود أو الطنبور ، مما مكنهم من الوصول بسهولة الى أداء أبعاد الرابعة والخامسة على دساتين الآتهم .

ومن هذا المنطلق ، فأنا لازلت متمسكا برأيى ، أنه من المحتمل أن يكون التركيب لدى العرب ، قد أعطى الشرارة الأولى للغرب للوصول الى الأورجانوم أو مبادىء علم الهرمونى ( أقدم أشكال الهارمونى ) .

## الاتفاقات

سبق أن أشرت فى مقالى المنشور عام ١٩٢٥ م ، أن العرب عرفوا أتفاقات أبعاد الثالثة الكبيرة والصغيرة قبل الأوروبيين ، وأنا على ثقة مما أقول ، وقد أضطررت للاطلاع على النقد المزيف الذى وجه إلى هذه المقولة ، وعلى الاخص من الدكتور (ويلى أبيل) مؤلف (قاموس هارفرد الموسيقى) - عام ١٩٤٤ م ، الذى نال الرضا من كل من جمعية العصور الوسطى الأميريكية وجامعة هارفرد .

ومما زاد الأمر سوءًا أن التايمز الموسيقية أذاعت آراء الدكتور (ويلى أبيل) التى نشرها فى (قاموس هارفرد) على أنها آراء علمية . وهذا كالمقولة الإنجليزية القديمة التى تذكر أن المظاهر غالبا ما تخدع .

والدكتور ( إبيل ) يخبر قراءه بأدعاءتى الكاذبة عن أستخدام العرب للاتفاقات ، فيقول : " الحقيقة أن علم الموسيقى عند العرب لم يميز بين المتفق والتنافر من الابعاد ، ومع احترامنا لاسم جامعة هارفرد، فهذا الكاتب لم يقرأ رسالة واحدة فى علم الموسيقى العربية ، حيث أن كل المراجع التى كتبت من القرن العاشر وحتى القرن الخامس عشر تعارض مع رأيه ". /

١٢
ص
٢٣٨

ولقد أقتبست الفقرة التالية من كتاب الفارابى ( القرن العاشر ) :

***إذا أستقبلت آذاننا صوت لبعد بترحاب فهو متفق ، أما إذا لم تسعد به فهو متنافر .***

ويقول ابن سينا ( القرن الحادى عشر ) :

***البعد إما متفق وإما متنافر .***

ويسجل صفى الدين عبد المؤمن ( القرن الثالث عشر ) ملاحظته فى هذا الشأن بقوله : أعنى بالمتفق ما يعتقد المستمع أنه بعد مقبول ، وأعنى بالمتنافر ما يشعر أنه غير مقبول .

وعلى هذا فليس هناك ما يقال أكثر من ذلك ، فيما عدا أن الدكتور (آبيل) إشار فى ببلوجرافيته إليكتب من تأليفى ليس لها وجود على الإطلاق، كما أشار إلى مقال لى يبدو أن مؤلفه شخص عجوز لدرجة تجعل منه أبا لى.

## مقاطع الغناء الصولفائى

لقد ذكرت عام ١٩٢٥ م ، تحت هذا العنوان أن البعض ولست أنا ، يدعى أن المقاطع الغنائية (دو/ رى / مى / فا / صول / لا / سى / دو)

قد أخذت عن الحروف العربية (دال / راء / ميم / فاء / صاد / لام / سين / دال) وأشرت إلى أنه لايوجد مخطوط موسيقى عربى واحد تم فيه أستخدام الحروف الأبجدية بهذا التسلسل الغريب ، وأضفت أنه لايوجد مستند لاثبات هذا الرأى ، سابق للقرنين السابع والثامن عشر .

وعرضت الموضوع برمته فى كتابى ( حقائق تاريخية ) عام ١٩٣٠ م ، وأكدت أنه لايوجد أى دليل ينم عن أصل عربى لمقاطع الغناء الصولفائى .

ورغم كل هذا الإنكار عن جانبى ، فإن النقاد وبالأخص (جيرمان) دأبو على تناول الموضوع حتى الغثيان ، كما لو كنت اؤكد على هذا الأصل العربى ، فمن السهل للناس الايقاع بالقنانى الخشبية التى بإمكانهم دفعها لصالحهم .

## التدوين الجدولى

قبل ظهور التدوين الأوروبى الحالى ، كان هناك نظام غير واضح أو محدد ، عبارة عن رموز لتسجيل الموسيقى الكنسية يسمى (نويمس – neumes) ، ثم ظهرت بعد ذلك أدوات مختلفة لتسجيل الموسيقى الآلية ، سميت اصطلاحاً ( التدوين الجدولى – Tabulatures) . وقد أوضحت أن العرب عرفوانوعاً معيناً من التدوين الأبجدى / فى القرن التاسع الميلادى ، وأعطيت أمثلة له فى كتابى (حقائق تاريخية – ١٩٣٠ م) وأيضاً (دراسات فى آلات الموسيقى الشرقية – ١٩٣٩ م) .

١٣
صـ
٣٣٩

وافترضت أن أوروبا الغربية ربما أخذت تدوينها الأبجدى الأول من المغنين العرب . وقد أخبرنا ( هوكبالد – القرن العاشر الميلادى ) بشىء من هذا القبيل حين قال إن هذا التدوين كان يستخدم فقط فى الموسيقى الآلية .

ولدينا دليل مدعم بالصور يوضح أن أوروبا كانت تستخدم الآت من نوع العود والطنبور العربى فى ذات القرن ، لكن لم يتم الإفصاح عن الاقتباس من الشرق فى التدوين حتى القرن الخامس عشر ، وذلك فى وثيقة يرجع تاريخها إلى عام ( ١٤٠٠ م ) ، مكتوبة باللغة اللاتينية ، عنوانها ( فن العزف على العود ) . وأظهرت هذه الوثيقة أن التدوين أقدم من هذا الوقت بكثير ، وأخبرنا كاتبها الناسك ، أنه أعتمد فى كتابة تلك الوثيقة على كتاب (لفلان) ، وهو مغربى من مملكة غرناطة .

وتعنى الكلمة العربية ( فلان ) ، أن الكاتب مجهول .

ويتحدث هذا الكتاب عن التقدير الذى لاقاه مؤلفه المغربى وهو من عازفى الجيتار فى أسبانيا ، لاختراعه تدوينا لآلة العود والجيتار .

ورغم اعتراف (الكونت من مورفى) - فى كتابه الكبير عن العود ، أن التدوين الإسبانى القديم ربما يكون من اصل شرقى ، فإن زميله العالم (جيفارت من بلجيوم) لديه بعض الشك أن القشتاليين والأرجوانس قد طوروا تدوينهم للآلات بمحاكات تدوين المسلمين .

وهنا أستطيع إنهاء الكلام فى موضوع النقد الموجه لما نشرته من أبحاثى لأربعين عاماً مضت .

وفى وأثناء مشاركتى بفصل عن الموسيقى فى كتاب (تراث الاسلام) للبروفيسور (جوييوم) عام ١٩٣٠م ، أشرت أن العرب لم يقدموا لأوروبا فقط الات جديدة كالعود والطنبور ، وإنما قدموا أداة جديدة يمكن عن طريقها تحديد موضع النغم باستخدام الأصابع على الدساتين ، مما يعد تطوراً هائلاً ؛ حيث كان عازفو الهارب والقيثارة قبل ذلك التاريخ يعتمدون على آذانهم فقط فى تسوية آلاتهم .

وقد اعترض البروفيسور الراحل ( كورت زاكس ) وتلميذه ( كارل جرينجرر) على رأيى هذا بقولهم أنهم بعد فحصهم لمادة مصورة توصلوا / إلى أن العرب لم يستخدموا الأصابع على دساتين آلاتهم .

١٤
ص
٣٤٠

ولقد قمت بإزالة تلك الغشاوة فى ( جريدة الجمعية الملكية الآسيوية ) . ففى كتابى ( دراسات فى آلات الموسيقى الشرقية - ١٩٣٩ م ) ، قدمت دليل قاطع لايمكن مناقشته من كتابات الكندى ( القرن التاسع الميلادى ) وحتى كتابات ابن الطحان ( القرن الرابع عشر الميلادى ) الذى لم يكتف بشرح تثبيت النفخات بالحساب الرياضى الدقيق ، بل تخطاه إلى تحديد قياس قيمة الأبعاد بين دساتين العود على كل وتر .

وبذكر التسوية الفيثاغورية يمكن للمرء أن يبدد شبح آخر : فهؤلاء الذين ينكرون أثر العرب على الموسيقى الأووبية يحاولون إثبات أن هذا السلم الغريب- كما فى النظام العربى الميكروفونى لأرباع النغمات - لايمكن بأى حال من الأحوال أن يؤثر فى الموسيقى الأوروبية ، فما هى الحقيقة ؟

إن النظام العربى الرباعى للنغمة لا يعتبر أقدم من القرن السابع عشر الميلادى ، ففى الوقت الذى تاثرت فيه أوروبا بالشرق ، كان عرب إسبانيا يستخدمون السلم الفيثاغورثى مثل باقى أوروبا .

وفى عام ١٩٤٣م نشرت كتابى ( سعديا كاون فى التأثير الموسيقى الذى سجلت فيه بكل تواضع الإيقاعات الثمانية التى أستخدمها العرب منذ القرن التاسع وحتى القرن الثالث عشر ، وهى الإيقاعات التى يجب أن يتدارسها الكتاب الجدد لموسيقانا القديمة : حيث يتضح جليا رفض الباحثين الموسيقيين لها فى تفسيراتهم ، أمثال ، ( أوبرى ) ، ( بيك ) ، (كومباريو) ، ( جاستو ) ، ( هاندشين ) ، ( ريمان ) ، ( ريبيرا ) ، الذين روجوا لفكرة أن كل الإيقاعات التى تناولوها من الضرورى إرجاعها إلى الميزان الثنائى أو الثلاثى .

وربما يكون صحيحًا أن الزمن الأمثل هو الميزان الموسيقى الثلاثى النقرات ، أما الزمن الغير مثالى فهو الميزان الموسيقى الثنائى النقرات ، وذلك عند الكتاب النظريين فى القرن الثالث عشر ، بينما يرى العروضيون

التقليدين أن الزمن الثنائى هو الأفضل ، ويرجع كتاب العصور الوسطى سبب تفوق الميزان الثلاثى بأنه تمجيدا للثالوث المقدس ، وعلى هذا فليس من الغريب اعتناق علماء الموسيقى العرب لنفس وجهة النظر دون ذكر الثالوث المقدس .

وهذا ما دلل عليه الفارابى ( القرن العاشر ) ، حين قسم / الإيقاعات العربية إلى نوعين : المتساوى ، والمتفاضل بأنواعه ، وظهر أن الفرق الجوهرى بينهما هو نفس الفرق السابق بين الإيقاع المثالى وغير المثالى عند الكتاب الغربيين فى القرن الثالث عشر .

١٥
صـ
٣٤١

ومن سوء الحظ أن المدونين الأوروبيين للموسيقى القديمة تجنبوا تدوين أى إيقاع فى الميزان الثنائى والثلاثى ، ومثال على ذلك إيقاع الماخورى العربى ويوزن بميزان ٤/٥ ، والذى ربما يكون أزعجهم ، ثم بعد ذلك أمكن الجمع بين الميزان الثنائى والثلاثى أو العكس .

حقيقة أن البروفيسور ( هاندشين ) نفسه ، نقل من أحد كتاب النظريات فى القرن الرابع عشر قوله : إن موسيقى الشعب ليست موزونة بدقة ، على افتراض أنها ليست مقنعة .

ويذكرنا خوف المحافظين على القديم من الإيقاعات الغربية برقصة الباسك التى تسمى ( زورت زيكو ) وتوزن بميزان ٤/٥ ، فقد أدى هذا الإيقاع الغير مألوف بأحد الكتاب إلى وضع نظرية تقول أنه تحريف حديث لميزان ٨/٦ .ويعبر هذا عن أمزجة وآذان مختلفة تستمع إلى إيقاع أو سلم لايتماشى مع معتقداتها السابقة ، فتعتبره شيئًا خاطئًا يحتاج إلى تفسير ولايزال حتى اليوم توجد رقصة غنائية فى الأندلس تسمى ( تيرانا ) ، عبر عنها ( ديليس ) فى أوبرا ( لاكم – Lakme ) ، وميزانها ٨/٦ و ٤/٣ ، فمن أين أتى هذا الاسم ؟

قبل القرن الرابع عشر كانت الكنتاتا العربية وتسمى ( نوبة ) تتكون
ن أربع حركات ، الثالثة منها تسمى ( تارانا ) ، وهى تشبه ( التيرانا )
لأندلسية فى مقاطعها الرباعية ، ولابد أن تصاحب بأحد الإيقاعات الثقيلة .
يتكون إيقاع الثقيل الثانى العربى من مازورتين موسيقيتين ، الأولى ميزانها
٤/٢ والثانية ٤/٢ أو ٤/٣ و ٥/ ٤ ، ويتضح لنا من تاريخ الموسيقى
لشعبية ارتباطها القوى بالإيقاع القديم التقليدى .

وإذا تتبعنا الاتصال الثقافى العربى فى مجال العلوم الفلسفية
والرياضية والفلك والطب ، فسنجد أن ما يحدث فى الموسيقى مشابه تماما
وذلك كنتيجة طبيعية .

| ١٦ |
|---|
| ص |
| ٣٤٢ |

وقد تطرقت الى هذا الموضوع فى خاتمة مقالى الذى كتبته عام
١٩٢٥م/ وتبنت الآنسة ( شليزنجر ) بعض النقاط فى سلسلة مقالات كاملة
فى مجلة musical Standard . وقمت بالرد على انتقاداتها القاسية فى
كتابى (حقائق تاريخية) عام ١٩٣٠م . كما وجه لى (أوتو أورسبرنج) من
ميونخ انتقادات وذلك فى (Zeitschrift für Musik Wissenshaft) عام
١٩٣٤م، وهو لم يسىء فهمى فقط ، إنما أغفل تمامًا ما كتبته فى الفترة من
١٩٢١ : ١٩٢٣م ، ومما كتبه يتضح أنه غير ملم بالمؤلفين العرب تمامًا ،
وكل ما يعرفه هو ترجمة (كوزجارتن) اللاتينية لكتاب الاغانى لمؤلفه على
الأصفهانى ، والذى أسماه (كوزجارتن) على أصفها نيسيس - ولهذا تصور
(أوتو) أنه جاء من إسبانيا ، وكان مفترضًا وفقًا لكلام (د. ويلى أبيل) من
جامعة هارفرد ، أن يرد ( أوتو) على آرائى بشأن التأثير الموسيقى العربى ،
ولكن لسوء الحظ ، فكلمة رد بالنسبة له لا تعنى دحض آرائه .

ولإبراز فضل الاتصال الثقافى مع العرب من الناحية الأدبية علينا
معرفة أنه لاتوجد أية كفايات يونانية عن علم الموسيقى فى المجموعة الثابتة
للأعمال بدون مؤلف من القرن الرابع وحتى (بسلوس) فى القرن الحادى عشر .

وقد تحمل المؤلفون العرب وحدهم عبء تقديم هذه الكتابات ، أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وابن زيلة والسرخسى وابن الهيثم وآخرين . وعلينا فقط مقارنة كتاباتهم بمثيلاتها الغربية ، حتى نلمس التفوق الهائل للعرب فى تلك الفترة ، إضافة إلى أنه فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا تعرف عن كتابات الإغريق فقط من خلال الخلاصات اللاتينية لبؤتيوس ومارتيانوس كابيلا وإيزيدور الإشبيلى ، كان لدى العرب ترجمات كاملة لأرسطو كسينوس وأرسطو وإقليدس ونيقوماخوس وبطليموس وربما لأرسطيدس جندلينوس .

وننتقل إلى ما قاله الكتاب العرب أمثال الفارابى وإخوان الصفا عن الأسس الفيزيائية للصوت ، لنجدهم يسبقون نظرءهم اللاتينيين كثيرا ، كما قدم الفارابى وصفا كاملاً للآلات غير مسبوق من أى بلد آخر ، وذلك حوالى ستمائة عام قبل تفهم أى بلد قيمة هذا العمل . ورغم أنه نقل فى الجزء النظرى من كتابه الكبير فى الموسيقى صراحة من الإغريق / فإنه لم يردد قصته نيقوماخوس الخرافية . التى تقول أن فيثاغورث أكتشف قوانين نتظام الوزن الايقاعى بمقارنته بانتظام وزن المطرقة وهى تضرب عظمة السندان ، وقد ردد هذه الأسطورة كل من جودنتيش وبؤتيوس ، كما سخر الفارابى من أفكار الإغريق بشأن موسيقى الأجرام ، ففى الوقت الذى قال فيه بعض أتباع أرسطو أن الصوت يسير فى خط مستقيم ، شرح إخوان الصفا (القرن العاشر) الانتشار الكونى للصوت كما أوضحه (أفروس - القرن الثانى عشر) فى تعليقه على كتاب النفس ، والحقيقة أن معظم الكتابات العربية فى الموسيقى لم يتم ترجمتها أو على الأقل فقد ما تمت ترجمته ، وما نملكه هو شرح أفروس على كتاب النفس باللغتين اللاتينية والعبرية وخلاصتان فى العلوم بما فيها الموسيقى باللاتينية ، وكلاهما تدرسان فى المركز الثقافة الأوربية ، وقد اهتم بنقلهم كل من :

چونديسا لفوس، ماجيستر لامبرت ، فينسنت من بوفيز ، روجر بيكون، جيروم من مورافيا ، والتر أودينجتون ، وآخرين .

وحتى مع افتراضنا أن أهم الأعمال الموسيقية العربية لم تترجم ، فإنه من المنطقى أيضا افتراض نقل محتواها شفاهة ، فها هو كل من باث وروجر بيكون يحفزان طلاب أوروبا على الذهاب الى مدارس الأندلس المنبع الرئيسى للثقافة ، ويدلل ابن الحجارى - القرن الثانى عشر على صحة ذلك بقوله إن الطلاب من جميع أنحاء العالم تدفقوا على قرطبة ليجلسوا تحت أقدام الباحثين العرب . فبالنظر إلى ذلك ، هل هناك أدنى شك فى وجود أدلة أدبية تشير إلى تأثير العرب على كتاب الموسيقى الاوروبين فى العصور الوسطى ؛ وبافتراض صحة قولى بوجود ما يدل على تأثير الأندلس فى كتابهم عن القياسات الإيقاعية للأزمنة ؛ فبالنظر إلى المجموعة الرابعة لكتب بدون مؤلف بالمتحف البريطانى ، نجد إشارة إلى قيم زمنية محددة لنغمات تحمل أسماء عربية ، منها "المهم" و"المعرفة" ، وهما الكلمتان اللتان عبرت عنها فى مقالى المنشور عام ١٩٢٥ م بكلمتى "المعلومة والمعروفة" وهما يعادلان فى القاموس العربى اللاتينى / المستخدم فى ( القرن الحادى عشر ) كلمة ( نوتة ) . فالظهور المبكر لهاتين الكلمتين "المهم والمعرفة" ، يوضح وجودهما كرموز قبل استخدام كتاب النظريات الإيقاعية الأوروبيين لهم فى القرن الثالث عشر .

١٨
صــ
٣٤٤

وعلى الجانب الآخر ، فكلمة "المهم" تعنى فى الترجمة اللاتينية القديمة لكتاب إقليدس العربى (المعين) وهو مستطيل الشكل يشبه (المعين) مما يوضح سبب التعبير الايقاعى عن نوتة موسيقية لها قيمة زمن المستديرة (روند) بهذا الشكل . وبالنسبة لكلمة (المعروفة) ، فلست على ثقة بأنها تعنى (الأصلية) ، وأميل إلى تخيل أن الأصل هو كلمة (محرف) ، أى مقلوب أو مائل وقد استخدم العرب عبارة (محرف القلوب) للإشارة إلى (الله) ، ومنها جاء المصطلح الهندسى (محرف) أى شبه منحرف وربما تكتب علامة (المستديرة) بنفس الشكل . وربما يخطر هنا سؤال مهم ، ويختص بالتأثير العربى على الموسيقى الموزونة ؟ وهذا يتضح بالفهم العميق لكلمة ( Hocket) والتى أشرت اليها فى مقالى ( ١٩٢٥ م ) أنها تعنى إيقاعات .

وربما يتساءل شخص ما عن سبب حذف الحروف الأولى ؟ والسبب يرجع إلى إمكانية حدوث ذلك فى اللغة العربية ، كما فى كلمة ( عشق) التى كتبت ( هاش ) فى الترجمة اللاتينية لقانون ابن سينا .

وعودة إلى القضايا العملية ، فلابد أن يكون الاختلاف الواضح فى الإيقاعات العربية والمغربية هو سبب إنجذاب أوروبا لها ، وأنا لا أقصد إيقاع ٥/٤ الشاذ ، وإنما أقصد أكثر الاستخدام المتضارب بين المؤدى الشعرى والإيقاع المصاحب له. فعلى سبيل المثال، يستخدم المغنى البحر الشعرى ( البسيط ) ، بينما يستخدم عازف العود المصاحب إيقاع ( خفيف الثقيل) ، فإذا رجعنا إلى ( معجم جروف الموسيقى)- جزء ٧، ص٨٧٤، يمكننا تمييز تضارب الضغط الإيقاعى العروضى مع الدور الإيقاعى.

وكما سبق لى الاشارة فى ( نيو أكسفورد فى تاريخ الموسيقى - جزء (١) فإن الحكام المسيحيين زينوا قصورهم / بالمغنين العرب والمغاربة وبعيدا عن أصحاب المقام الرفيع ، نجد ولع العامة الذين تجمعوا بالمئات لسماع ( الزمبرا ) وهو احتفال موسيقى عربى ، ويقال له بالعربية ( زمرة ) وليس ( سامرة ) كما يذكر البعض ) ؛ حيث كانوا يستمتعون بـ ( الكانا ) - وهى المغنية العربية و( الأناكثير ) وهو النشيد العربى ، ويطربون لسماع ( الأريفيا ) أو ( الموريسكا ) .

١٩
صـــ
٣٤٥

وكان الإسبان يصيحون عند شدة إثارتهم ، أو عندما تجرفهم العاطفة بسبب جمال وتنوع الحليات فى أداء المغنى بكلمة الغذارى وهى كلمة عربية خالصة كما يصيحون بعبارة ( ألاريدوا ) - وهى الكلمة العربية ( أريد ) ، عند شدة نشوتهم .

ولانزال نسمع فى إسبانيا صيحة ( أوليه ) للتعبير عن الإعجاب بالمغنى فى نهاية الزغرودة أو بعض الابتكارات الصوتية، وهى كلمة (الله) بالعربية ،

والحقيقة أن كلمة ( أوشا الله ) المستخدمة فى إسبانيا حتى الآن ، ما هى إلا كلمة ( إن شاء الله ) .

وكان الجزء الأكبر من هذا الفن العربى والمغربى قد انتشر على يد نوع من المغنين المتجولين بملابسهم المبهرجة وشعورهم الطويلة ووجوههم الملونة، التى تعد من العلامات المميزة للمغنى الشرقى ، والتى ظلت منتشرة حتى عهد (أربو - Arbeu) القرن السادس عشر ، وكما هو الحال الآن بالنسبة للراقصين (Morris) . والحقيقة أن الكلمة الإسبانية ( ماسكارا ) ، ما هى إلا ( مسخرة ) بالعربية ، أى ( المهرج ) ، وهى أصل للكلمة الإنجليزية (Masker) أى المثل . ولقد ظل هذا العرف الموسيقى (Masque) سائداً فى بريطانيا ، منذ عهد إليزابيث الأولى .

ويعتبر راقصى ( Morris ) السلالة الفعلية للراقصين المغاربة ، أما الحصان الخشبى الذى يطلق عليه ( الزامل زين ) ، فهو ببساطة الحصان العربى ( زميل الزين ) الذى تحدث عنه الشاعر العربى ( جرير - القرن الثامن ) ولقد افترضت من زمن طويل ، أن كلمة ( التروبادورى ) أى الشاعر الغنائى مستمدة من لقب المغنى العربى ( طراب ) ، وسواء أكان افتراضى صحيحًا أم لا ، فمن الواضح الآن وضوح شمس الظهيرة ، أن (التروبادورى) يحمل سمات المغنى المغربى ./

٢٠
صـ
٣٤٦

وقد شرح لنا المستعرب البارز ( ليفى بروفنسال ) منذ بضع سنوات بطريقة إيجابية للغاية ، ظهور النزعة العربية بوضوح فى الأغنية الخامسة من (Guillaume Neuvième) .

وأوضحت أنا فى فصلى عن تاريخ الموسيقى فى (نيو أوكسفورد) . ج (١) صفحات من ٤٧٣ : ٤٧٥ ، إزدياد التأثير المغربى على (التروبادور) عاماً بعد عام .

ومن الناحية الموسيقية البحتة ، نجد أن ( بدريل وفالا ) وهما من أكثر الإسبان إنكارًا للتأثر الموسيقى العربى قد اضطرا إلى تقديم بعض التفسيرات لتأثر الموسيقى الإسبانية باللحن الشرقى ، وخاصة فى الأندلس آخر معاقل المسلمين فى إسبانيا . ولقد حذا (بدريل) حذو كثيرين حين أكد أن الموسيقى الإسبانية لم تقتبس شيئًا جوهريًا من الموسيقى العربية . والحقيقة أن هذا القول يفتقر إلى الإقناع ، ما لم يحدد لنا (بدريل) الحدود التى يعنيها بكلمة (جوهرى) ، كما فشل (بدريل) فى إيجاد دليل وثائقى على قوله بأن اللحن الشرقى فى الموسيقى الإسبانية يعود إلى الفترة البيزنطية ، رغم أنه نفس الشىء الذى طالب به من يؤيدون التأثير العربى ، وهو ما يعد أمرًا مستحيلاً بعد حرائق الكتب العربية التى يقال إنها قاربت المليون كتاب من قبل محاكم التفتيش ، والتى فاقت كل تصور ، فلم يعد هناك مخطوط عربى واحد عن الأندلس فى أى مكان سابق لعام (١٤٩٢م) .

وعلى الرغم من أن ( فالا ) كان أكثر تفهما فى اعترافه بالصبغة الشرقية فى الموسيقى الاسبانية ، فإنه أرجعها إلى الغجر ، وهو الادعاء الذى يظهر للقارئ العادى مدى ضعفه ؛ حيث إن أول ظهور للغجر فى إسانيا كان عام ١٤٤٤ م بينما فتح العرب إسبانيا عام ٧١٥ م ، أى قبل وصول الغجر إليها بسبعمائة عام ، فمن الواضح من التاريخ أن النتيجة جاءت فى مصلحة العرب والمغاربة .

والمعروف أن الغجر يشكلون اليوم نسبة واحد إلى ستمائة من نسبة سكان العالم ، فى الوقت الذى يشكل فيه العرب نسبة واحد إلى عشرة من مجموع السكان ، وذلك فى أكثر التقديرات اعتدالاً ، إضافة إلى أن الغجر كانوا عند وصولهم إسبانيا يمثلون قبائل مهاجرة من صغار العمال المنبوذين اجتماعيا ، بينما شغل العرب والمغاربة / طبقة الحكام، وكانوا إلى

٢١
صـ
٣٤٧

حد بعيد أكثر تفوقا من الإسبان فنيًا وثقافيًا وتجاريًا . وثالثًا : إن موسيقى الغجر هذه ، لم يكن وليس لها وجود ، فقد ارتبطت بثقافة ومعتقدات المكان الذى يعيشون فيه ، شانها فى ذلك شأن ديانة الغجر. وإن كانت هناك موسيقى للغجر ، فلماذا لم يمتد ذلك الفن الذى يدعون أنه أثر فى موسيقى الأسبان إلى البلاد المجاورة ، كبولندا وإيطاليا اللتين كانتا ولا تزالان تضمان أعدادا كبيرة من الغجر ؟ وأخيراً ما السبب فى أن ( seguidilla ) الإسبانية التى يقال أنها تعبر عن الغجر بشدة ، أقل شرقية من -cante ( hondo ) الأندلسية التى تعد أشدما فى الموسيقى الإسبانية تعبيرا عن السمة الشرقية ؟

يبدو لى أن ( بدريل وفالا ) ، وكل من اتبع هذا الاتجاه مثلهم ، كمثل (نيلسون) الذى تعمد وضع التليسكوب على عينة العمياء فى معركة كوبنهاجن ، حتى لا يرى الإشارات الواضحة .

فمن المؤكد أن تأثير الشرق وخاصة الإسبان المغاربة على الموسيقى الغربية يستحق منا الاعتراف بالفضل لهؤلاء الناس مثل باقى المجالات كان رياضيات والفلك والطب والعلوم الصناعية ، ودعونا نتذكر أنه ما من جنس أو شعب أو بلد ، أوجد حضارتنا على النحو الذى باتت عليه الآن . وإذا راجعنا حركة التاريخ فى ضوء الملابسات التى تثرى المعرفة الإنسانية يتضح أن النتائج النهائية تتحقق عند وجود أكبر قدر من الاتصال الثقافى ، فمن تباين العادات واختلاف الأديان واحتكاك السياسات وتفاوت الأساليب ، يتم تبادل الافكار .

ومن هنا تنشأ الحضارة ، ويحضرنا هنا المثل الشعبى العربى القديم " جارك معلمك " .

٢٢
صـ
٣٤٨

## مقتطعات عبرية فى الموسيقية من مكتشفات الجنيزة

*" إلا م يشير علم الموسيقى ؟ أنا على ثقة أنه مسروق من أرض العبرانيين " .*

هذا ما جاء على لسان الشاعر الهجائى اليهودى (إيمانويل بن شلومو) فى القرن الرابع عشر، وسواء أكان علم أم فن الموسيقى يدين بشىء لليهود، فالدليل الملموس على هذا الادعاء ضعيف جدا .

ومن المحتمل أن يكون مصطلح ( نويما ) الذى أطلق على أول علامة فردية ترمز إلى نوع الصوت ، والتى عرفت عند الموسيقيين بالتدوين مستمدة من الكلمة العبرية ( ne'imah ) والتى تعادل بالعربية كلمة نغمة ، وربما أيضاً أن تكون بعض الأناشيد التى تقال فى المعابد اليهودية ، موجود معظمها فى الطقوس الدينية الرومانية .

أما فيما يتعلق بعلم الموسيقى ، فنحن على يقين أن ما عرفه اليهود فى العصور الوسطى عن هذا العلم مقتبس بطريقة لائقة من العرب ، وربما تكون السطور التى قيلت على لسان ( إيمانويل بن شلومو ) ليست تبجحاً عنصرياً بقدر ما هى مجاز شعرى ، بهدف التذكير بما جاء فى سفر التكوين ، أصحاح ٤٠ ، عدد (١٦) "لأنى قد سرقت من أرض العبرانيين" .

وليس معنى هذا أن يهود العصور الوسطى لم يهتموا بعلم الموسيقى ، أو كما أسموه ( Hokmat - ha - musiqi ) ، ولكن من المؤكد أنهم نقلوا مصطلح موسيقى من العرب الذين نقلوه بدورهم عن الإغريق .

وهذا يستحثنا للبحث فى طريقة نطق الكلمة العربية ( موسيقى ) ، فالمقطع الأخير ( يا ) تنطق وتكتب فى الشرق ( ى ) ، أما فى الأندلس ، فتكتب وتنطق ( أ ) لنقابل الحرف اليونانى ( إيتا ) ؛ لذلك يجب أن تنطق الكلمة ( موسيقا ) .

وعودة الى موضوعنا ، فنحن على علم بأن علم الموسيقى كان أحد الدراسات الرباعية التى تدرس فى الجامعات منذ عهد (إسحق بن سليمان) أى ( إيساك الإسرائيلى ) - القرن العاشر ، وحتى (إبراهام بن إسحاق ) من غرناطة - القرن الخامس عشر ، وقد ذكرت فى كتابى ( سعديا كاون فى التأثير الموسيقى ) - عام ( ١٩٤٣ ) تفصيلاً عن هذا الموضوع . /

٢٣
صـ
٣٤٩

ولقد اعترف اليهود أنفسهم منذ حوالى قرن مضى على لسان (شتاين شنايدر) وحتى اليوم على لسان (د. إيرك فيرتر) باعتمادهم الكامل على أعمال عربية فى هذه الدراسة ، لدرجة أنهم نقلوا حرفيًا عن المؤلفين العرب، دون الاعتراف بذلك ، وعلى سبيل المثال نجد فصول الموسيقى فى (رسالة الحكماء - فلاكورا شمطوب) منقولة من كتاب (إحصاء العلوم للفارابى) ، كما نقل (سعديا) فصل الموسيقى فى كتابه (الأمانات) من (رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى للكندى) ، الذى كان موجوداً قبل سعديا بقرن كامل ، كما نجد فى نفس الفترة كتاب (آداب الفلاسفة) الذى كتبه (حنين بن إسحق) وترجمه إلى العبرية ( الحرزى ) - فى القرن الثانى عشرهو نفسه كتاب (Tiqqun middot - ha nefesh) لابن جبريل الذى كتبه عام ١٥٦٢م.

كما يوجد كتابان من القرن الرابع عشر فى علم الموسيقى ، أحدهما (Perush al ha - qanun ) لشمطوب بن إسحق، والآخر لأشعياء بن إسحاق ، وكلاهما نقل من مصادر عربية وبالأخص كتاب شرح قانون إقليدس ومقاله فى شرح الأرمونيقى لابن الهيثم - ت ١٠٨٣ م - انظر فارمر ، مصادر الموسيقى العربية .

وكما سبق أن اكدت ، فإن من أبرز الاقتباسات من كتاب إحصاء العلوم للفارابى ، كتاب (طب النفوس) لابن عقنين - ت ١٢٢٦م ، وهو يوسف بن يهوذا ابن عقنين الذى جاء من حلب ودرس المنطق والرياضيات والفلك على يد ميمونيدس فى الفسطاط ، حتى أصبح واحد من أهم أتباعه ،

ثم عـاد الى حلب حـيث عـمل كطبـيب فى بلاط الخليـفـة ، وقـال عنه يهـوذا الحزرى عندما زاره عام ١٢١٧ م قول على طريقة ما جاء بالانجيل : " وكان يوسف حاكمًا ( فكريًا ) على الأرض كلها " ؟

ويكشـف لنا كـتـابه طب النفـوس مـدى اسـتناده الى الافكار العـربيـة ، حـيث تناول فـى علوم التـعـاليم علم العـدد والهندســة والمناظيـر والنـجـوم والموسيقى / والاثقال ، وهو نفس التسلسل والتصنيف الذى قدمه الفارابى فى كتاب ( إحصاء العلوم ) قبل ذلك بثلاثة قرون على اعتبار أن علم الحيل ورد مع علم الأثقال . ونستطيع التأكيد أن ميمونيدس نفسه استند إلى كتاب الفارابى الذى كـان موجودًا باللاتينيـة فى المدارس الأوروبيـة . وقــد قسـم ابن عقنين فـصل الموسيقى إلى قسـمـين : عمـلى ونظرى ، ونظرى تمامًا كما فعل الفارابى . وتناول ابن عقنين الموسيقى الصوتية والآلية فى سطور قليلة ، بينما قسم الفارابى الموضوع إلى خمسة أجزاء هى :

٢٤
صـ
٣٥٠

١ – أصول هذه الصناعة أى طبيعة الصوت .

٢ – مبادئ الموسيقى أى النغمات والأنوا ع والأجناس ... إلخ .

٣ – مطابقة النغمات على أصناف الالآت .... الخ

٤ – الإيقا ع .

٥ – التأليف .

ومن الواضح أن علم الموسيقى لم تتم مناقشته فى هذا الكتاب إلا قليلاً، ويظهـر هذا من المراجع المعتمدة ، حيث لم يورد منها ابن عقنين إلا كتاب أبو نصر الفارابى ، ويقصد به كتاب الموسيقى الكبيرالذى تمت فيه مناقشة نغمات السـلم الموسيقى . وليس مـن الغـريب عدم ذكر مراجع أخرى ، حيث لم يظهر أى كتاب يوازيه فى الشرق أو الغرب . وقد جرت العادة على كتابه الاسم الأول من عنوان الكتـاب " طب " حتى من قبل العالم اللغوى الشـهير (شتاين شنايدر) ، إلا أننى أفضل كتابته " طاب " .

أما فيما يتعلق بمقطعات الجنيزة ، فكلنا يعلم المعنى العلمى لهذه الكلمة وأهمية اكتشافها والدراسة التالية لها عام ١٩٠٤ . وقد جاء اهتمامى بجزأين منها فقط ، لنتناولها الموسيقى ، ففى فبراير عام ١٩٣٣ م ، أرسل لى البرفيسور الراحل ( ريتشارد جوت ثيل ) من جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة عن بعض مقطعات للجنيزة استولت على اهتمامه لبضع سنوات ، وقال لى إنه اكتشف شيء ثمين فى باريس بين مقطعات الجنيزة التى يبحثها فى ذلك الوقت ، وأضاف ، لقد وجدت نفسى فجأة أمام ورقتيان فى حالة سيئة جدا تتناولان الموسيقى وتحتاجان لحل شفرتهما .

وكان البروفيسور (جوت ثيل) فى غاية التشوق لكتابة النص وترجمته ، فأرسل لى نسخته وكانت باللغة العربية ، ولكن بحروف عبرية ، وطلب منى تحديد هويتها من بين المؤلفين العرب الذين أعرفهم ، مع شرح للعديد من المصطلحات الموسيقية الفنية . ولقد قمت بتحديد هويتها كجزء من رسالة فى الموسيقى التى كتبها إخوان الصفا ( القرن العاشر ) ، ويعتبر هذا أول لقاء بينى وبين ( د . جوت ثيل ) رغم تقابلنا فى مؤتمر المستشرقين الذى أقيم بلندن عام ( ١٩٣١ م ) . وكان هو بالفعل قد نشر مقطعة جنيزة أخرى باللغة العربية بالمجلة الفصلية اليهودية عام ( ١٩٣٢ م ) .

واعترف بجهله بمؤلفها وعلى هذا فقد أخبرته أنها تنتمى إلى كتاب (إرشاد القصيد- لابن الأكفانى- ت ١٣٤٨م)، قدم لى (د. جوت ثيل) الشكر على هذا التعريف بالإضافة إلى إعادة كتابتى لنصه ، مع وعد بتصحيح ما نشر فى المجلة اليهودية، ولكن بكل أسف وافته المنية فى هذا التوقيت السيء عام (١٩٣٥م) ، ورأيت أن تناول هاتان المقطعتان عمل يستحق الاهتمام حتى يتسنى للأجيال القادمة معرفة أصلها ومحتواها الصحيحين .

وكما سبق لى الإشادة فالمقطعة الأولى جزء من رسالة فى الموسيقى ، ضمن رسائل (إخوان الصفا - القرن العاشر) ، ورغم أنها بحروف عبرية ،

فإنها باللغة العربية وهذا بافتراض أن الرسالة نقلت بأكملها رغم أن الصفحات التى أرسلها لى ( د . جوت ڤيل ) تعادل فى مساحتها صفحة واحدة من نسخة بومباى المطبوعة عام ( ١٨٨٧ م ) وترجع أهمية هذه الجنيزة إلى ندرة الوثائق اليهودية فى الموسيقى ، ولأن وجودها يعد دليلًا جزئيًا على استمتاع اليهود بسماع الموسيقى رغم التحريم المألوف لها من (هاى كاون - ت ١٠٣٨م) و (أسحق الفاسى - ت ١١٠٣ م) ، فقد لاحظ (ابن جبريل - ت ١٠٥٨ م) بحق أن الموسيقى ذاتها لم تكن مكروهة ، وإنما سماع الكلمات غير اللائقة أو قبول الأشياء غير المناسبة المصاحبة للموسيقى .

٢٦
صـ
٣٥٢

وفى الماضى قمت بترجمات أدبية لرسائل عربية فى الموسيقى التى أصبحت مجال بحثى، حيث فضلت تقديم ملخص أدبى لها / لاتحاشى بقدر المستطاع الأسلوب الفنى الذى لايهم سوى المتخصصين فى الموسيقى .

من الأهمية بمكان معرفة أن القطعة السابقة لما ذكرته فى هذه الجنيزة تتناول طرق تسوية العود ، وهو آلة مزودة بأربعة أوتار تمت تسويتها على بعد رابعة تامة بين كل وتر والذى يليه ، كما أن تسويتها ودساتينها مكتملة تماما .

ويبدأ بعد ذلك الجزء العملى من المقطعة ، حيث يعرض أن إصبع الخنصر على الدستان الرابع لابد أن يكون مطابقا مع مطلق الوتر الذى يليه، فيعطى دستان الإصبع الأول ( السبابة ) على رقبة العود البعد الكامل ( ثانية كبيرة ) بنسبة ٩/٨ ، ويعطى دستان الإصبع الثانى ( الوسطى ) الثالثة الصغيرة بنسبة ٣٢/٢٧ ودستان الإصبع الثالث ( البنصر ) يعطى الثالثة الكبيرة بنسبة ٨١/٦٤ ، بينما يعطى دستان الإصبع الرابع (الخنصر) الرابعة التامة بنسبة ٤/٣ والتى تكون مساوية لصوت مطلق الوتر الذى يليه .

ومجمل القول إن إخوان الصفا أشاروا إلى أنه لايوجد وتر ولا دستان غير مرتبط بوتر أو دستان آخر ، وهذا الكلام يضاهى نظرية الانسجام الكونى عند فيثاغورس ، وقد بادر الإخوان بالانغماس فى نظريتهم المفضلة عن الانبثاق ومايتبعه من أن النغمات الثقيلة بالنسبة للنغمات الحادة ، كالأجساد بالنسبة للأرواح ، وبطريقة أخرى الطرق بالمضراب على أوتار العود يمكن أن يشبه بالأقلام التى نكتب بها ، فالنغمات التى تنتج عن هذا الطرق ، كالحروف الأبجدية التى يكتبها القلم ، وكما تتركب الألحان من نغمات ، تتكون الكلمات من حروف ، ومثلما يتضمن الغناء مجموعة ألحان ، تتكون الجمل ( الأقاويل ) من مجموعة كلمات ، وهكذا يختلط الهواء الذى يحمل تلك الأصوات إلى أذن المستمع مع الأوراق التى تحمل الكلمات ، بينما يعبر المعنى الروحى للنغمات والألحان عن علاقة الروح بالجسد ، مثل تلك الأفكار التى نسمعها من كلدانى بابل القديمة ، أو من ( روبرت فلود ) المتصوف الحديث افلذى يعتبر تعاليم الموسيقى شيء يفوق العقل .

| ٢٧ |
| --- |
| ص |
| ٣٥٣ |

أما فيما يتعلق بمقطعة الجنيزة الثانية ، فقد نشرها (د. جوت ثيل) / مع ترجمة لها عام ١٩٣٢ م ، كما سبق الإشارة ، وهى مبنية على أساس مخطوط المتحف البريطانى (٢ ، Or ٥٥٦٥) وقد اعترف (د. جوت ثيل) بجهله بمؤلفها رغم علمه أن ناسخها شخص يدعى (سعيد بن داود اليمانى) عام ١٧٧٤ بالتقويم الجريجورى، أى عام ١٤٦٣م، كما اعترف بخلوها تماما من كل ماهو يهودى ، فهى مكتوبة باللغة العربية رغم أن الحروف عبرية .

وفى عام ١٩٣٣م ، أخبرت ( د. جوت ثيل ) أنها منقولة حرفيا من موسوعة عربية بعنوان ( الدر النظيم فى أحوال العلوم والتعليم ) وتنسب إلى ( ابن الأكفانى ) ويوجد مخطوط لها فى ڤينا ( N.F.12 ) وليدن ( رقم ١٧ ) . والاسم الكامل لمؤلفها (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن سعيد السنجارى المصرى ابن الأكفانى ) ، وهو طبيب معروف بالقاهرة ، اشتهر بكتاباته فى طب العيون وشق الوريد وطب الأسرة ، وربما كانت شهرته

الأكثر بسبب خلاصته فى العلوم كتبها بعنوان (إرشاد القاصد) وهو النص الذى قام بنشره (سبرنجر) فى المكتبة الهندية عام (١٨٤٩م) ثم فى إستنبول عام (١٩٠٠م) . ويتضمن أيضا فصل فى علم الموسيقى وممارستها وقد ترجمه إلى الألمانية ( Eilhard Wiedemann ) وذلك فى Beitrage zur Geschichte der Naturwissenschaften ( I x VI ) عام (١٩٢٢م).

ويظن ( بروكلمان ) أن كتاب ( الدر النظيم ) مجرد نسخة منقحة من كتاب ( إرشاد القاصد ) كتبها شخص آخر ، وفى هذا دليل واضح أن لكلا الكتابين كاتب مختلف كما سنرى لاحقا .

فالشخص الذى نسخ كتاب (الدر النظيم) هو (سعيد ابن داوود اليمانى) ، ورغم انه لم يكن معروف للدكتور (جوت ثيل) . فأنه كاتب سيئ السمعة قام بنشر كتاب (مقاصد الفلاسفة) للغزالى ، على أنه من تأليفه تحت عنوان (زكاة النفوس) . وقد ذاع صيته فى الفترة من عام ١٤٥١ حتى ١٤٨٥ م على قول ( شتاين شنايدر ) بسبب نسخه / للكتاب ( مرشد تانحيوما ) عام ١٤٥١ م فى عدن ، وأقام فى دمشق وصفد وحلب فى الفترة من ١٤٧٣ حتى ١٤٨٥ م ، ويبدو إنه مازال محتفظا بتسميته باحثا لكونه مؤلف لشروحات على أسفار موسى الخمسة ، ( Yad ha - hazqah ) ولأنه يحمل اسم المشرف " الربانى " .

٢٨
صـ
٣٥٤

وتعد نسخة هذه الجنيزة الموجودة بالمتحف البريطانى غاية فى السوء ، ليس فقط بسبب بدايتها غير المقروءة ، ولكن أيضا بسبب حذف لسطور عديدة من نهاية الصفحة .

وفى الحقيقة إن ( د. جوت ثيل ) يستحق مكافأة لحدة ذكائه ، حيث استطاع حل شفرة معظم النص ، وأرسل لى أيضا نصا فى غاية الوضوح قضى فى تحقيقه سنوات كثيرة ، ولكن قد أدت عدم معرفة ( جوت ثيل )

بمؤلف الرسالة إلى اختلاط الأمر عليه ، حتى أصبح كمن يعمل فى الظلام ، فجاءت الكثير من استنتاجاته خاطئة تماما . ولكن لمعرفتى بالأصل العربى للنص ، فقد كان من السهل على إعادة كتابه النص العبرى ، وقمت بتقديمه مع مقطعة الجنيزة الأولى إلى مجلة الدراسات اليهودية عام ( ١٩٤٨ م ) . واكتفى رئيسها دكتور (J.L. Teicher) بالقول إنهم سيكونون فى غاية السعادة عند نشرهم لهما .

ولسوء الحظ ، فإن أبلغ الدراسات العربية التى قدمتها أبعدت تماما مع تلك المقطعات ، مما جعلنى أحدث نفسى بضرورة نشر محتواها .

ومقطعة الجنيزة الثانية جزء من فصل لكتاب الدر النظيم بعنوان (القول فى الموسيقى) ، وإليكم ملخصا لمحتواها .

تبدأ بشرح لشخصية الأنغام فى منظومة الاتفاق والاختلاف ، ثم الأنواع المختلفة للأبعاد والأجناس والجموع والانتقالات والأبعاد وكيفية تأليف اللحون وصنع الآلات وقد قسم الفارابى هذه الدراسة إلى خمسة أجزاء رئيسية ، هى : -

١- فى الأسس ( الفيزيائية ) للموسيقى .

٢- النغمات وأصنافها وطرق تأليف اللحون .

| ٢٩ |
| --- |
| ٣٥٥ |

فالنغمة تعرف / بأنها صوت يستمر فى الاهتزاز ( بنفس نوعية الصوت ) ، وكما قال إخوان الصفا ، فإن النغمات واللحون تشبه الحروف والكلمات ، والنغمات إما ثقيلة أو حادة ، والنغمات التى بين هذين الطرفين هى الأفضل . وقد قيل إن القدماء ( الإغريق ) اختلفوا حول عدد النغمات فى النظام السلمى ، ولكن الأغلبية قد أجمعت حسب رأى مؤلف ( الدر النظيم ) على وجود خمس عشرة نغمة ، وقد تم إثباتها على أوتار ونغمات العود.

فالعود له أربعة أوتار ، ولما كان على كل وتر منها خمس نغمات ، فقد اعتقد البعض خطأ أن النغمات جميعها عشرون ، والصواب أن خمس من هذه النغمات تأتى إما فى ازدواج أو غير معمول بها . وهذا كما جاء فى رسالة إخوان الصفا ، كذلك تبنى البعض الرأى القائل إن هناك نغمة مفقودة لاستكمال الديوان عند مطلق وتر المثنى ، ولهذا ظهر أستخدام الوتر الخامس ( الحاد ) . ورأى البعض الاستغناء عن هذا الوتر الأخير وإضافة دستان على وتر ( الزير ) حتى يتم الوصول إلى الديوان الكامل .

وهذا هو الاستخدام القديم على حد قول المؤلف ، أما المحدثون كالإيرانين والذين لديهم دساتين أخرى تتبع السلم الفيثاغورى وتختلف عن القدامى ، فقد تبنوا أدوارا جديدة تختلف فى الطبقات تسمى بردوات ومفردها بردة وهى مشتقة من البردة الفارسية ، وذلك طبقا لنظام (صفى الدين) الذى نادى بوجود ١٧ بعدا داخل الديوان وهذه البردوات عددها اثنى عشر وأسماؤها كالاتى :-

راست ، عراق ، أصفهان ، زيرافكند ، زنكولة ، أبو سليك ، رهاوى ،ماية ، بزرك ، حسينى ، عشاق ، نوى .

ولكل واحدة من هذه البردوات طبقة ثانية تابعة لها تسمى ( تازى ) ، ومن ثم نجد التازى راست أى الراست العربى .. وبالإضافة لهذا توجد ستة أدوار فرعية تسمى ( أوازات ) وهى :-

سلمك ، حجازى ، شاهناز ، نوروز ،كردانية ، كوشت ، وقد حذف بعض الكتاب الحجازى ، وأضافوا روى العراق والزركشى .

٣- الإيقاعات وهى موازين النغمات / ( كما عرفها الفارابى ) ، وطبقا لأقدم الكتاب هناك ثمانية إيقاعات أساسية ، هى :

٣٠
صـ
٢٥٦

الهزج ، خفيف الهزج ، الرمل ، خفيف الرمل ، الثقيل الثانى ، خفيف الثقيل الثانى ، ويسمى الماخورى ، الثقيل الأول ، خفيف الثقيل الأول . ولدى المحدثين هناك ثلاثة ضروب أخرى ، هى : ضرب الأصل ، المخمس ، التركى وقد أضيف ضرب رابع هو الخافت .

٤ - ويتعلق بتركيب الالحان على النص الشعرى .

٥ - ويعالج اختراع لآت الموسيقى وتركيبها وإمكانياتها ، كما فى العيدان والمزامير وما شابه

ذلك ، وهى ليست فقط لإزمة للانسان ، بل ومفيدة أيضا .

وقد اختتم هذا الفصل فى الموسيقى بذكر المراجع ، وأكثرها شهرة هو كتاب الموسيقى الكبير لأبى نصر الفارابى والأكثر إفادة هو فصل من كتاب الشفاء لابن سينا ، ثم خلاصة بلا أخطاء لصفى الدين عبد المؤمن البغدادى، ومقاله عن الأنغام كما يراها القدماء لثابت ابن قرة ، ومقاله عن الايقاع طبقا لوجهة نظر الإغريق ربما يكون هو مختصر فى فن الإيقاع لأبى الوفا البوزجانى ( ت ٩٩٧م ) .

أما فيما يتعلق بنسب كتاب الدر النظيم إلى الأكفانى ، فأنا على يقين أنه إذا كان الأكفانى كتب كتاب إرشاد القاصد ، فهو لم يكتب الدر النظيم الذى اقتبست منه الكثير هنا ، كما أكدت فى كتابى مصادر الموسيقى العربية ، عام ( ١٩٤٠ م ) فرغم أن الطرق التى بنى عليها كلا الكتابين متطابقة ، فإنه يتضح عند فحص المحتوى ، التناقض الكبير بينهما وبخاصة فى / المصطلحات الفنية فى فصل الأدوار المسماه بردوات وأوازات .

٣١
ص
٣٥٧

وقد وضعتها فى جدول بحيث نراها جنبًا إلى جنب ، حتى يمكننا إدارك الاختلاف الواضح بينهما وهذا لن يتحقق بمجرد وضعهما فى قوائم :

| إرشاد القاصد<br>البردوات | الدر النظيم<br>الأوازات |
|---|---|
| ١- عشاق | ١- الراست |
| ٢- نوى | ٢- العراق |
| ٣- بوسلك | ٣- الأصفهان |
| ٤- راست | ٤- الزيرافكندر |
| ٥- عراق | ٥- الزنكولة |
| ٦- أصفهان | ٦- أبو سليك |
| ٧- كجك ؟ ( زيرافكند ) | ٧- الرهاوى |
| ٨- بزرك | ٨- الماية |
| ٩- زنكولة | ٩- البزرك |
| ١٠- رهاوى | ١٠-الحسينى |
| ١١- حسينى | ١١- العشاق |
| ١٢- حجازى | ١٢- النوى |

| الاوازات | الاوازات |
|---|---|
| ١- شاهنا | ١- السلمك |
| ٢- رمامه ( ماية ) | ٢- الحجازى |
| ٣- سلمك | ٣- الشاهناز |
| ٤- نوروز | ٤- النوروز |
| ٥- كردانية | ٥- الكردانيا |
| ٦- كوشت | ٦- الكوشت |

وحتى إذا سلمنا بأن الأحد عشر اختلافا هجائيا ربما تكون بسبب لخطاطين على مر قرن من الزمان ، أى منذ عام ١٣٤٨ حتى عام ١٤٦٤ ، فكيف نفسر التباين فى الترتيب والتصنيف كما أن نفس التباين يواجهنا فى أسماء وترتيب الإيقاعات فى كلا الرسالتين ، فإرشاد القاصد يذكر ستة يقاعات ، بينما نجد أن الدر النظيم يورد ثمانية ، بالإضافة إلى أربعة خرين / كما سنوضح قيما يلى :-

| إرشاد القاصد | الدر النظيم |
|---|---|
| ١- الثقيل الأول | ١- الهزج |
| ٢- الثقيل الثانى | ٢- خفيف الهزج |
| ٣- الماخورى | ٣- الرمل |
| ٤- الرمل | ٤- خفيف الرمل |
| ٥- خفيف الرمل | ٥- الثقيل الثانى |
| ٦- الهزج | ٦- خفيف الثقيل الثانى |
| | أو الماخورى |
| | ٧- الثقيل الأول |
| | ٨- خفيف الثقيل الأول |
| | ٩- ضرب الأصل |
| | ١٠- المخمس |
| | ١١- التركى |

ويصبح من الواضح أن كلا الرسالتين لمؤلف مختلف ، كما أن أحداهما ليست إعادة للأخرى كما ادعى ( بروكلمان ) ، فالأولى ترجع إلى القرن العاشر ، بينما الثانية إلى القرن الرابع عشر .

# الطابع الشرقي في الموسيقى الغربية

من اللافت للنظر أن بعضاً من المؤرخين أمثال ( بدريل ) ، ( فالا ) ، قد أنكروا تماماً فضل مسلمو إسبانيا على الموسيقى الإسبانية ، ويرجع السبب فى ذلك إلى التعصب الدينى و السياسى . وقد برهن هؤلاء المؤرخين على ذلك بقولهم إن المسيحين الإسبان حرموا كل ما يتعلق بموسيقى المسلمين منذ طردهم لهم ، و بالتالى لم تتأثر بهم الموسيقى الإسبانية ، وذلك رغم استمرار تبوء الموسيقى المغربية لمكانتها فى القرن السابع عشر .

حقيقة أن محاكم التفتيش جعلت غناء لحن أو عزف آلة مغربية جريمة تستحق العقوبة ، إلا أنه من الصعب القضاء على موسيقى سبعة قرون بمرسوم ، وليس أكثر مما فعله الكاردينال ( سيمنس ) الذى حرق مليون مخطوط عربى كما قال البعض ، لكنه لم يستطع القضاء على المكاسب الفكرية التى جناها المسيحيون الإسبان من المسلمين ، ولكى نقدر مدى تواجد الموسيقى المغربية فى إسبانيا اليوم ، علينا الاستماع إلى تسجيلات الجرامافون الأندلسية، فإن استطعنا أن نسد آذاننا عن سماع مصاحبة الجيتار واستمعنا إلى اللحن الأساسى ، فسوف نستشعر روح الشرق ولن نحتاج إلى سجادة علاء الدين السحرية لكى تنقلنا إلى هناك .

وعلينا أيضًا ملاحظة التشابه مع الخط اللحنى المعبر عنه فى جمل قصيرة، والزخرفة المعبر عنها فى كلمات آى أو ليلى، وهى كلمات عربية خالصة ولا معنى لها فى الإسبانية . إضافة إلى المقدمة الموسيقية واللزمة الفاصلة لإعطاء العازف فرصة لإبراز مهاراته فى العزف أسوة بمهارات المغنى، وأخيراً صيحات الجمهور التى تتعالى بعد سماع جمل صوتية أو لحنية حاذقة ... أوليه ... أوليه ... وهى صيحات لا يعرف الإسبان مغزاها ، إلا أن جمهور المستمعين فى الشرق الأوسط و الأدنى، يصيحون ... الله ... الله ...

بعد كل أداء موسيقى. ولقد عبر الطابع الشرقى عن نفسه فى الموسيقى الغربية فى ثلاثة اتجاهات واضحة :

١ ) النماذج الإيقاعية ٢ ) الصيغ اللحنية

٣ ) النماذج الأتانولية فى الموسيقى .

٣٣٨
صـ
٣٦٠

وقد ظهر الأول بموضوعية فى الميول للواقعية عند تناول الموضوعات الشرقية ونحن نذكر أن من بين أهداف / العالم الموسيقى الرائد (جلوك) العودة بالموسيقى إلى وظيفتها الحقيقية وهى من وجهة نظرة تبعيتها للشعر، أو بعبارة أخرى إنه كان يؤمن بالواقعية فى الموسيقى ، إلا أن تلك النزعة الشرقية لديه لم تتكشف بالعين أو الأذن عند تأليفه لأوبرا (حجاج مكة) وقد حدثت فى تلك الفترة أشياء غريبة فى عالم الموسيقى ، منها : ولع فرق الموسيقى العسكرية بموسيقى الإنكشاريين الموجودين فى الجيوش التركية، وظهرت مجموعات من الموسيقيين الأتراك بين صفوف الفرق الموسيقية لكتابى البولندية والنمساوية والألمانية ، وكانت السمة الغالبة لهذا الولع بالموسيقى التركية ، هى إدخال ألآت الطبل الكبير وطبول القدر - التمبانى والطبل الجانبى والكاسات والكئوس النقارية والصنوج والمثلث والدف والجلاجل (شخاليل ) . وسرعان ما انتشرت بدعة الموسيقى التركية بين الجيوش الغربية ، مما أدى إلى ظهور نقص فى عدد النقارين الأتراك ، ولسد هذا الفراغ قام المسئولون عن تلك الجيوش بأسوأ ما يمكن فعله ، وهو السماح للزنوج بالعبث بتلك الآلات الشرقية، كما حدث بالنسبة إلى (فاجنز) حين استخدمهم .

وقد اقتبست المجتمعات الراقية أيضًا ذلك الاتجاه الأخير ، فأصبحت موسيقى البيانو تعزف مع أداء منفرد لآلات الدف والمثلث مما جذب انتباه الشابات السائرات على النمط الحديث حين أصغين إلى رنين المثلث والنقر على الدف عند مصاحبتهم للبيانو. وبعدئذ ظهر من صانعى الآلات

مغامرون ، أضافوا المثلث والدف إلى ماكينة آلة البيانو ، وجعلوا التحكم فيها من خلال دواسات البيانو .

وفى نفس الوقت غزت الموسيقى التركية الفن الكلاسيكى ، وكان (موتسارت) من أوائل الذين أدخلوا هذه الموسيقى العصرية فى أوبرا ( من هدى السراى ) وكان موضوعها شرقيًا ، مما استلزم مثل هذه المعالجة الجديدة ، وكما قال البروفيسور الراحل ( دنت ) ، لم يكن الأتراك فى أوبرا ( موتسارت ) أكثر شرقية منهم فى أوبرا (جلوك ) . ورغم ذلك هناك المارش التركى المعروف فى هذه الأوبرا ، وهو يعبر عن قصتها ، ومن الممكن أن يكون ( موتسارت ) قد نقل هذا المارش التركى المميز عن بعض مارشات الفرق العسكرية التركية ، باعتبارها البدعة السائدة فى تلك الأيام . ومن المؤكد أنه ألفه لفرقة عسكرية ، كما كان يطلق عليها فى الفرق الألمانية فى ذلك الوقت.

كذلك وجد عمل مشابه لـ (بيتهوفن) ، حين كتب مارشًا لفرقة عسكرية فى أوبرا (أطلال أثينا) ، وفى مدرج (كورال الدراويش) ، كتب كل ما يمكن إضافته من الآلات الصاخبة ، مثل الأجراس والكاستانيت .... إلخ

وذلك رغم أن الاهتمام بوضع كل تلك الآلات الصاخبة عند كتابته للسيمفونية الكورالية جعلها إحدى معوقات التلحين .

وبعيدًا عن المارشات التركية للفرق العسكرية ، هناك القليل عن الموسيقى الشرقية ، وأول مصادرنا فى هذا الشان مقالة (لابورد) عن الموسيقى القديمة والحديث عام (١٧٨٠م) ، ويليها كتابات (فيوتو) فى كتاب (وصف مصر) عام (١٨٠٩ - ١٨٢٦ م) وكتاب ( لين ) عام (١٨٣٥ م) - (المصريين المحدثين) .

وقد استفاد عدد كبير من الملحنين ممن يبحثون عن الأصالة من تلك الكتابات، وتزحم أوبرا (ابن سريج) وأوبرا (على بابا) لكيروبينى- Cherubini

بالألحان الشرقية ، ومثلها تلك الألحان الموجودة بأوبرا (خليفة بغداد) لبو لديو . أما ( فيبر ) ، فقدم فى أوبرا ( أبو حسن وأوبيرون ) مادة شرقية أفضل بكثير .

ومن الممكن أن يكون الرقص المغربى للأخير منقول عن مقالة (لا بورد) ثم أتى بعد ذلك الملحن ( ديفيد فيلسيان ) الذى أدرك أولاً طبيعة الشرق ، وهو مؤلف القصيد السيمفونى ( الصحراء ) الذى أثار ضجة كبيرة فى ذلك الوقت ، ولم أحضر أى أداء لذلك القصيد فى هذا البلد باستثناء المناسبة التى قدمت فيها مقتطفات منه بالحدائق الشتوية بجلاسكو بمصاحبة أوركسترا جلاسكو السيمفونى عام ١٩٢٧ م ، وهو يستحق إحياؤه ثانية ، كما تعتبر أغنية ( المؤذن ) لديفيد ، مثل حى على الموسيقى غير الموزونة فى الشرق الإسلامى .

ومن بين المحلنين الفرنسيين الجدد الذين كتبوا البرامج الموسيقية (سان سان) ، والذى لاقت مجموعته الجزائرية للأوركسترا شعبية كبيرة ، وقد تضمنت حركتين منها ( الرابسودى المغربية ) و ( أحلام المساء ) النغم الشرقى الساحر .

أما ( جريج ) ، فقد اشتملت متتابعاته للأوركسترا على الرقص العربى والذى كان شيقًا بحق ، حيث كانت ألحان البداية والنهاية شرقية . ولدينا أيضًا مجموعة ( تشايكوفسكى ) كسارة البندق ، التى تضمنت الرقص العربى الفاتن ، وإذا لم نلتفت لسماع الهارمونى ، يمكننا الاستماع إلى الباص الجهير الذى يعادل النقر الأيقاعى للطبل ، بطابعة الشرقى .

وفى الواقع أن ( جلينكا ) هو أول من كشف عن الطابع الشرقى فى الألحان الروسية من خلال عمله ( روزلان ولودميلا ) ، رغم أن الأغنية الشعبية الروسية لها عبق الشرق .

| ٣٤٠ |
|---|
| صـــ |
| ٣٦٢ |

وقد سار ( دبوبين شتاين ) على نهجه فى أوبرا ( Feramors ) ، وهى مبينية على العمل الأدبى ( Lalla Rcokh ) لتوماس مور ، مما استوجب أن يكون الألحان متقدة بالطابع الشرقى . /

كما قدم ( Glazunov ) عملين هما ( أحلام الشرق ) و ( الرابسودية الشرقية ) ، وهما من النماذج الشرقية التى تستحق الذكر .

ويعتبر (رمسكى كورساكوف) أكثر الروس استخداماً للطابع الشرقى ، ويتضح هذا فى أغنية ( Indoue ) من أوبرا ( صادكو ) التى نجدها شائعة فى البرامج إلى اليوم ، وذلك ( المشهد الغجرى ) من عمله ( كابريشيو اسبانيول ) من الألحان الجذابة التى تستنشق العبير الأندلسى المغربى .

وتعد رائعته ( شهر زاد ) مثلا للنسيج الموسيقى الأصيل المستوحى من الشرق ، وسيكون ذلك واضحًا بالنسبة للذين اطلعوا على الليالى العربية ، أن الأحداث مؤسسة فى الشرق . وربما استطاع قليل من المؤلفين السابقين له التعبير عن الشرق بوضوح أكثر منه .

ولا تعد افتتاحية الكمان ذو أهمية ، فالأهم منها هو اللحن التالى ، وهذه هى نفس فكس ( لابورد ) التى قدمها فى أواخر القرن الثالث عشر والتى نقلها ( فيبر) كرقصة مغربية فى أوبرا ( اوبرن) .

وعندما نكون فى روما نفعل كما يفعل الرومان ، ومن هذا المنطلق نلاحظ أن الملحنين عند تناولهم لموضوعات شرقية ، لابد أن يطغى عليها اللون المحلى كما يطلقون عليه ، ولذا فقد أحدثت هذه الاقتباسات شقًا عميقًا فى الموسيقى الحديثة كما سنوضح فيما بعد .

وقد تناولنا فى السابق التأثير الموضوعى للشرق ، أو بعبارة أخرى طغيان الطابع الشرقى حتى أصبح فى أهمية اللون المحلى ، وسنتناول الآن التأثير الذاتى للشرق ، فبالنظر إلى تاريخ الموسيقى سوف ندرك تمامًا كيف حدث هذا .

ففى القرن الخامس عشر عندما ظهرت الموسيقى البوليفونية ، تخلص اللحنون من المقامات الكنسية ، واكتفوا بالمقامات الكبيرة والصغيرة التى نعرفها الآن وذلك للتعبير عن أفكارهم ، وحل عصر الدياتونية الخالصة والبسيطة .

وفى القرن السابع عشر تطور علم الانتقال بين المقامات ، وبحلول القرن العشرين أصبحت لدينا المعرفة بالكروماتيكية ، مع الاحتفاظ بالأسس الهارمونية القديمة المبينة على نغمة الأساس والخامسة والرابعة .

واليوم ألقينا كل هذا جانبًا ، وظهر مفهوم جديد للمناخ النقمى أو بمعنى أدق جاءت إلينا الأتونالية ، والتى نعزوها لحد ما إلى الارتباط بموسيقى الشرق .

ونستطيع أن نلمح أول خيوط هذا الاتجاه فى عمل ( موزورسكى ) ( Boris Godunow ) ، حيث تتضح بعضًا من أهم سمات نسيج اللحن الشرقى ومنها تطابق مقام العشاق الموجود فى الشرق الأوسط والأدنى / وسلمه كالتالى : ( فا# - صول - لا - س - دو# - رى - مى )(*)

٣٤١ صـ ٣٦٣

وهناك أيضًا عمل للفنان ( ديبوسى ) بعنوان ( أمسية آلة الغاب ) ويعلق الناقد ( كيلك هسراوسورابجى ) على موسيقى ديبوسى بأنها يجب أن تتلى بعد قراءة الشاعر الفارس ( حافظ ) .

ولا يستطيع أحد أن ينكر مدى تشبع ديبوسى بالشرق ، سواء أكان ذلك شعوريًا أم لا.

والسؤال الذى يواجهنا الآن ، ما الذى أدى إلى ظهور المتواليات الهارمونية عند ديبوسى ؟

(*) يعرف فى الموسيقى العربية فى زماننا باسم مقام نهاوند كردى وقد أسسه المؤلف على درجة الحجاز (فا#) . ( المراجع )

من الواضح إنها ترجع إلى الحاجة إلى مفاهيم الأطر الخارجية التى دخلت على الألحان ولم تعد تتلاءم مع نظام المتواليات التقليدية .

ويعد ( موريس رافيل ) أحد هؤلاء الدخلاء ، وليس عجيبًا أن يظهر الطابع الشرقى لدى المجرى ( كوداى ) رغم احتمال أنه كان شديد السخط على هذا الاتجاه ، ويعتبر كوداى أن مثل هذا الإبداع الموسيقى ، كان جزءًا من الموسيقى البدائية المجرية .

ونخص بالذكر العظيم (سترافينسكى) الذى نقل تركيباته الإيقاعية المعقدة من الشرق ، وبالطبع فنحن قد تذوقنا الإيقاعات الشاذة من الإنجليزى الريفى (جون فيلد) الذى كان أول من قدم لنا حركة بميزان ٥/٤ بالرغم من وجود هذا الإيقاع فى باسك زورت زيكو وهو إيقاع الماخورى المغربى ، والذى استخدمه ( تشايكوفسكى ) فى السيمفونية المؤثرة .

ثم يأتى بعد ذلك زعيم الموسيقى الأتونالية ( أرنولد شوينبرج ) ، الذى اختفت على يديه جميع المفاهيم الإيقاعية بمعناها المعروف كما يتضح فى المقطوعات الأوركسترالية الخمسة ١٦ . op ) .

وأخيرًا يأتى ( مانويل دى فالا ) الذى يجرى الشرق فى دمائه رغم أنكاره لهذا بشدة ، ومع أنه أندلسى ، فإنه يتهم المغاربة الأندلسيين فى كل مكان بتلك الشكوك البغيضة مثل الكاردينال ( سيمنس ) ، وتتضح استشراقيته كشمس الظهيرة فى المقوطعات الموسيقية ( الحب الملتهب – El amor bruso ) وفى مؤلفاته ليايانه – للنوكتيرن التى كتبها ، إضافة إلى مقطوعته الجزيرة العربية .

ونستطيع الافتراض بأن الموسيقى الحديثة قد انطلقت بالقدر الذى يجيزه نظام ( الدوديكا فونية ) ، والذى يضم الإثنى عشر نصف نغمة للسلم الموسيقى، الذى قد وصلنا إلى الأتونالية ، أى غياب السلم أو المقام المحدد .

وأنا أفترض أن هذا التقدم ، وأعنى هذه الكلمة بمعناها المادى يرجع أساساً إلى الارتباط بالنظام الشكلى الشرقى مقابل مفاهيمنا الهارمونية .

وهل هذا هو نهاية المطاف ؟ لابد أن نتوقع / حدوث تطورات بالغة التشويق من الأنظمة الميكروفونية المتبعة فى الشرق الأوسط والأدنى .

ففى عام ١٩٣٢ م سمعت فى مصر آلة البيانو ذات أرباع النغمات التى سويت وفقًا للسلم الشرقى الإسلامى ، وفيه من الأبعاد الفيثاغورية البعد الكامل ، بعد الرابعة ، بعد الخامسة ، بعد السابعة مجرد أبعاد ، بينما بعد الثالثة والسادسة ليسوا كذلك .

وعلى ذلك ، فأى تآلفات هارمونية - كما نعرفها فى أوروبا ستكون غريبة على الآذن الغربية ، وقد سمعت أيضًا فى نفس المناسبة آلة البيانو ذات الأرباع التى صنعها ( فورستر ) خصيصًا إلى ( إيلويس هايا ) الذى قام بالعزف عليها فى مؤتمر الموسيقى العربية . وهذه الآلة تمت تسويتها وفقًا للسلم المعتدل .

وقد بدت مؤلفاته مقبولة تماماً ، وفقًا لنظام قياساته الهارمونية .ولكن إلى أين سيقودنا كل هذا ؟ أستطيع القول مثلما يقول المسلمون أنفسهم : "الله وحده يعلم" .

# تخمين في أصل ومعنى كلمة كندكتوس

## هنرى جورج فارمر

لا يوجد لكلمة كندكتوس أى تعريف موسيقى فى اللغة اللاتينية القديمة، والحقيقة أن الفعل (كندكو) يعنى يجمع أو يتجمع ، ولكن الاسم منه لم يظهر بالمعنى الموسيقى قبل منتصف القرن الثانى عشر رغم ادعاء (هايجينى أنجلس – Higini Angles ) إنه ظهر فى القرن التاسع استناداً إلى (تشارل مان ) .

ويرى (جوستاف ريس ) فى رائعته "الموسيقى فى العصور الوسطى" صفحه ٢٠١- أن كندكتوس ينتمى إلى الكنيسة ، وأنه استخدم عندما كان الكاهن ينتقل من مكان لآخر بالكنيسة .

ومن ناحية أخرى يرى جوستاف أن الموسيقى غير مستمدة من الأعمال الجريجورية أو من الأجزاء القديمة للمسرحيات الشعبية ، بل ويسلم بأن بعض من الكندكتى القديم ، يضم نماذج بدائية للأشكال القياسية فى صيغة الروندو(*) والبالاد(**) والفيرلاى(***) والكثير من هذا الكلام يعد مجرد تخمينات ، تماماً كبعض المسلمات التى نؤمن بها ، ويمكن أن تتغير . ومع

(*) الروندو – القصيدة ذات ١٣ بيتًا وقافيتين .

(**) البلاد – القصيدة ذات ٣ مقاطع .

(***) الفيلارى – القصيدة الغربية القديمة .

هذا فالمرء شغوف بالبحث أكثر فى هذا الموضوع وبالأخص فى أصل كلمة (كندكتوس ) .

من الممكن أن تكون هذه الكلمة ترجمة أدبية للكلمة العربية (مجرى) بمعنى قناة ، وهى الكلمة التى استخدمها مسلمو إسبانيا وعرب الشرق ، لتصنيف سلالمهم الثمانية والمعروفة بالأصابع وتكرر ذكرها فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ( ت ٩٧٦ م ) .

لقد قمت بوضع الخطوط العامة لتلك السلالم فى قاموس - New Oxford History of Music (١ ، ٤٤٨) ونلاحظ أن تلك المجارى تنقسم إلى مجموعتين يصعب تصنيفها إلى كبيرة وصغيرة ومن الواضح إن المقامات المغربية - العربية يمكن مطابقتها تماما مع المقامات اليونانيه والكنسية ، وهو الشىء الذى قمت بتوضيحه فى مقال آخر (تاريخ الموسيقى العربية ص ٦٩ : ٧٢ ) .

ومن الواضح أن الاعتراض على تعريف كلمة كندكتوس بالمجرى يرجع أساساً إلى اللغة ، وهو سبب أوهن من أن نعتمد عليه، أما استنادنا الحقيقى ، فهو مبنى على الاستخدام التطبيقى .

● وقد قدم لنا الكندى ( ت ٨٧٤ م ) ، أحد أوائل كتابنا العرب فى النظريات الموسيقية ما اعتبرته أول إشارة إلى كلمة كندكتوس فى الموسيقى العربية ، ألا وهو أنها تعادل كلمة ( تركيب ) من الفعل ( ركب ) . /

وقد كان العرب فى الشرق والمغاربة فى الغرب يستخدمون مصطلح (جس) وأصل الفعل ( جسَّ ) وعرف أبو عبد الله الخوارزمى فى كتابه مفاهيم العلوم أواخر القرن العاشر كلمة (جس) بأنه شد أوتار العود بالسبابة والإبهام ، وذكر الكندى قبل ذلك بقرن فى الزمان ، نوعين من الجس، الأول يتكون من ثلاث شدات منفصلة لأوتار العود ، وهى ( صول ،

دو ، صول ) أما الثانى فيشمل شد هاتين النغمتين فى وقت واحد .
ولقد تمت تسوية العود العربى والمغربى مصادفة على بعد رابعات ، مثل (صول - دو - فا - سى b - مى b ) .

ولا ننكر أن ابن سينا ( ت ١٠٣٧م ) لم يكن سباقًا فى هذا الموضوع ، ولكنى ذكرته لأنه شرح فى كتابه الشفاء هذا النوع الأخير من الجس بالتفصيل ، حيث قال إنه شدة واحدة لوترين فى وقت واحد ، أى نغمة مع رابعتها أو خامستها، وإذا شدت نغمة مع ثامنتها كان هذا هو التضعيف وهو معروف بالتاكيد فى أوروبا باسم ( magadizing ) .

وسواء أكان هذا الجس بواسطة التركيب سابق للمصطلح الأوربى كندكتوس ، فقد يكون أولا يكون - سبب أكثر منطقية مما سبق ذكره ، غير أنه بكل تاكيد كان موجوداً فى الموسيقى العربية والمغربية قبل أوروبا وهذه حقيقة تستحق التاكيد عليها .

وأخيراً فنحن الغربيين قد نقلنا الإيقاعات والعود والرباب والطبل والنقارة والبوق والنفير وأشياء أخرى كثيرة فى الموسيقى من مصادر شرقية.

# الإلهام والموسيقى

| ١٣٧ |
|---|
| صـ |
| ٢٦٧ |

## لهنرى جورج فارمر

يعتقد بعض الناس بوجود ما يسمى بالسبب الحدسى الذى يكون الحافز لكل الفنون ، بينما ترجع العلوم إلى سبب منهجى ، ويقال إن السبب الحدسى يعمل لذاته بدون إدراك ، بينما يؤدى السبب المنهجى وظيفته .

وفى الموسيقى يبدو تأثر الملحن والعازف والمستمع بكلا السببين ، ولكن تمكن المشكلة فى معرفة كيف يؤثر هذا ، فيما أسماه أرنست نيومان بفسيولوجية النقد .

يعتقد (Abt vogler) أن ماهية الموسيقى لغة لا يفهمها إلا الملحن نفسه، أى نوع من ( الربط الذاتى Onomatopy ) .

ويتصور شوبنهاور أن العالم مجرد موسيقى محسوسة ، وأنها موجودة فى لب الأشياء وتعيش فى جوهرها . وقد آخذتنا مثل هذه الأفكار إلى عصر الإنسان البدائى والتخمينات الوهمية فى بابل القديمة وإلى الخيال والخيال الشعرى فى مصر واليونان قديما ومثل هذه المفاهيم الخيالية تعد مهمة بالنسبة للمؤرخ الذى يبحث فى السلالة البشرية وليست مهمة بالنسبة لنا نحن الذين نبحث فى ماهية الموسيقى لذا فدراسة هذا الموضوع ستكون بعيدة عن الجدية ، لتسمح بالعودة إلى الماضى الوهمى وبعيدة عن الاتساع باعتبارها مشكلة علمية حتى لا تصبح مجرد تعميمات .

و نستهل دراستنا بالحديث عن التفاعلات العضوية والنفسية بين أعضاء معينة فى الجسم البشرى ولحن بعينه – وهى غير تلك الناتجة عن الحواس– والاختلافات الكبيرة بينها.

وعلينا تخيل ما يجب وضعه فى الاعتبار قبل تخطيط النظريات ، ألا وهو البناء الدقيق للكائن الحى وبيئته منذ المرحلة المبكرة من حياته العملية وهذا ينقسم إلى جزئين : أولها العادات الجنسية والمرضية والمهنية للفرد، وثانيها العوامل العرقية والقومية و المناخية للمجموعة التى ينتمى إليها ذلك الفرد والتى يجب إن تكون واضحة فى ذهن أى شخص .

فعلى سبيل المثال ، المواطن الأسيوى يشعر بالفرح الشديد أو الألم العميق عندما يسمع موسيقاه بينما نفس الموسيقى بالنسبة للأوروبى مجرد صخب ، وهذا كله يؤكد على ضرورة تفسير الموسيقى كما فعل سلفادور دانيال فى كتابه ( موسيقى العرب – ١٨٦٣م ) عن طريق عادة الاستماع " أو " تدريب الأذن " .

والحقيقة أن موسيقى العالم كله من الصين إلى بريطانيا تخضع لمبدأ التأثير وحتى الأزمنة الحديثة جدا ، رغم ما فعله الفيلسوف المسلم المتوحد (فخر الدين الرازى – ت ١٢٠٩م) حين ألقى بكل تلك الخرافات جانبا بقوله:/

١٣٨
صـ
٢٦٨

" فالأصوات تصدر فى الغاية بسبب الأسى أو الألم أو المرح وتختلف تلك الأصوات فى حدتها أو ثقلها تبعا لسبب صدورها ، أو طبقا لقانون الارتباط تكون الأصوات مرتبطة بالحالة الذهنية التى عملت على حدوثها ، وبناء عليه فعندما تتجدد هذه الأصوات ، فهى تستدعى الحالة الذهنية التى ارتبطت بها ، والتى قد تكون الأسى أو الألم أو المرح " .

وتتحدد طريقة الفرد فى سماع الموسيقى على أساس عاملين طبيعين ، وهما العامل الفكرى والعامل الحسى ، ولما كان العامل الفكرى أقل أهمية بالنسبة لهدف تلك الدراسة ، لذا سنتناوله فى عجالة .

من الطبيعى أن يميل المستمع على هذا المستوى عند سماع الموسيقى بطريقة شبه شعورية إلى الحافز العاطفى ، ولكنه يكون شغوفًا بالإغراء الفكرى بالدرجة الأولى ويستولى الشكل على انتباه هذا النوع من المستمعين بسبب جمال التركيب وبوسائله المتعددة فى الخداع .

وما من شك أن الخطوط أو النماذج الشكلية للموضوعات المختلفة تلاقى الاهتمام المباشر ، ولكن كيف يعالج الملحن هذه النماذج داخل أو خارج حدود الشكل ، ليجذب سمع وبصر المستمع ، كما لو كان يشاهد أو يسمع موضوع تمت معالجته ببراعة .

ثم كيف يتناول المحلن مسار لحن القنطرة والإعادة وكيف يستخدم الكونتربونيت والكانون وأسلوب الفوجا فى سهولة ويسر . ويجب التأكد هنا على أن المستمع العقلانى يتخيل كل هذه التعقيدات ، كالفنان الصناعى الذى يتخيل نماذج زخرفية .

وعلى الرغم من عدم معرفتنا بأصل الإحساس وما إذا كان هو الدافع الحدسى أو ما يطلق عليه القدماء المزاج ، فإننا ندرك دور الإحساس وكيف يتغذى على التخيل ، لما كان التخيل يقوم على حفز صور محددة ، ومكان هذه الصور هو الذاكرة التى تتوقف هى الأخرى على عوامل الوراثة والبيئة مما يقربنا أكثر من دراسة موضوع سماع الموسيقى من المنظور الحسى .

فإذا محونا جزء من القشرة المخية بالمخ، فإن الذاكرة أو جزء منها سوف تلغى، وحيث إن الذاكرة شىء كمى، فإنها ترتبط سببيًا بالإحساس، ولابد أن يكون المجال الأكبر أو الأصغر من الذاكرة متحد مع الإحساس بناء على المزاج.

كيف يؤثر كل هذا على الموسيقى لدى الملحن والعازف والمستمع ؟

من الأمور الغريبة تكرار الأفكار المتشابهة لدينا فى مواقف معينة ، فإذا سلمنا بذلك ، فلماذا لا تتكرر الأمزجة المتشابهة والعكس بالعكس حيث إن كل منهما متوقف على الآخر إراديًا ؟

فعند حدوث موقف مشابه لآخر سبق حدوثه ، ألن ينشأ رد فعل عقلى مشابه ، وبمعنى أخر يظهر إحساس مماثل للذى ظهر فى الموقف السابق ؟ وهذا الكلام هو ما حدثنا به فخر الدين الرازى من ثمانى مائة سنة ماضية .

وإذا نظرنا إلى الموسيقى من مجال مماثل ، فعند الاستماع إلى قطعة موسيقية سواء بالغناء أو بالآلات، ويبرز الإحساس فيها من خلال الكلمات ، أو العاطفة أو بعض الصور ، تخلق ملامح معينة ، مثل التتابع اللحنى أو الهارمونى أو الإيقاعى . وليس من المنطقى لإحساس معين ، افتراض أنه حينما ترد للذهن مجموعة من الأحداث الخارجية المتشابهة / ، ففى الحال ستتولد إحساسات أو أمزجة متشابهة ، وفى الحقيقة هناك سلسلة من الأسباب البعيدة تمامًا عما سبق هى التى تخلق ردود الأفعال الحسية ، سواء بالسمع أو البصر ، فمجرد التفكير بدون صوت ممكن أن يرتبط بأشياء جسدية وعقلية مختلفة بسبب حالته المزاجية أو إحساسه.

١٣٩
صـ
٣٦٩

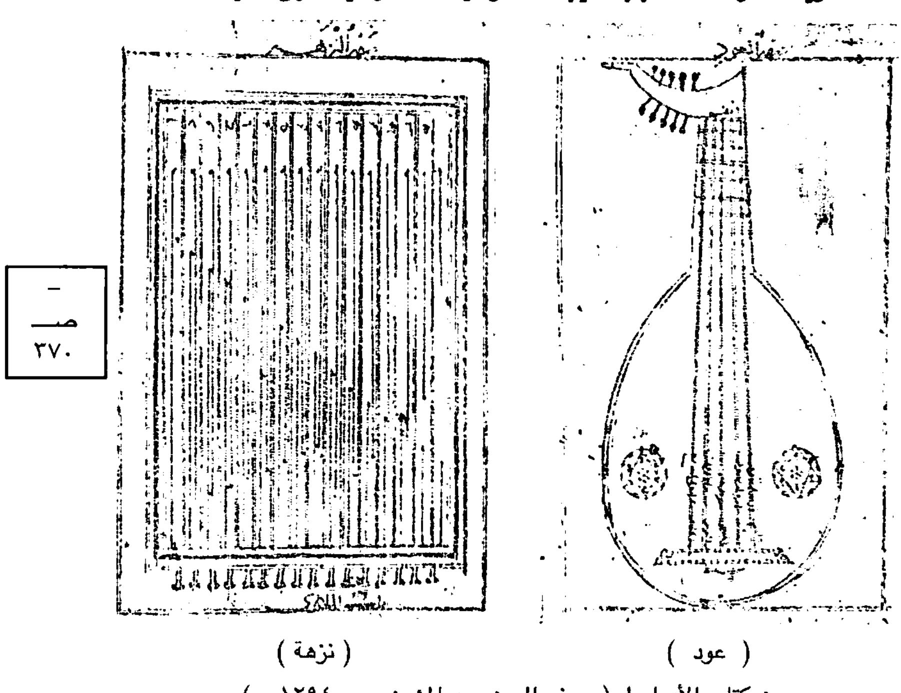
كتب إرنست نيومان ذات مرة قائلاً : إن حالة ما دون الوعى أهم بكثير من حالة الوعى بالنسبة للفنان ، وتنبع تلك الحالة من الكيمياء الداخلية الخفية وتطيع قوانينها ، وهذا ما دعاه إلى السعى نحو النقد الفسيولوجى للموسيقى ، والذى يجب أن يكون موضوعيًا ، بدعوى أن النقد الذاتى هو ببساطة ، النظرة الشخصية للنقد ، وهو مجرد انعكاس لتأثير الموسيقى على مزاج المستمع . وحاول إرنست أن يتابع تلك المناقشة حتى النهاية ، فقال إن النقاد يستجيبون بطريقة مختلفة لنفس الموسيقى فى نفس تجربة الاستماع وهذا بالضبط ماذكره جورج مانتسرى ، حين أكد : إنه من النادر أن نجد اثنين من النقاد المتخصصين يرجعون نفس الشيء لنفس السبب ، ولذا فحتى النقد الموضوعى هو فى الحقيقة نقد ذاتى ، لأن الحافز الذاتى لديه يجبره أن يكون موضوعيًا ، ومما يؤسف له ، أن على النقد الموضوعى أن يهبط إلى المفردات الذاتية فى أحسن أحواله .

وقد أوضح أرنست أن سيطرة العامل الذاتى فى أعمال بيتهوفن ، ترجع إلى دوافع عاطفية أقدم ، لأن انفعالاته المزاجية لحظة التأليف تعود إلى تكرار حالة عاطفية معينة تولدت عنها الموسيقى الأولى .

وقد أقر نيومان بكل هذا فى (ليالى الأوبرا - ١٩٤٣م)، حين كتب قائلاً:

***" يؤكد لنا علماء الجمال النظريين ، أن العمل الفنى لابد أن يكون مفسرًا بدرجة كافية ، ولكن العدد الضخم من الأعمال الدرامية التى تعبر عن نفسها أقل بكثير مما يقنع بالتفكير فيه - خذ مثلاً الحوار بين لورنزو وجيسيكا ، فى بداية الفصل الخامس من مسرحية تاجر البندقية . هل هناك جدال أن هذه السطور تحدث نفس الأثر ونفس الجمال فى الإنسان ؟ ومن لم يسمع قبلاً عن إيرويلس وكريسيدا ودايدو وميديا وما قدموه والذين مجرد ذكر أسماءهم يجعل التخيلات تتدفق حالاً فى داخلنا مع ذكريات العواطف المتأججة نتيجة أشعار أو أعمال درامية أخرى عظيمة "*** .

ص
٣٧٠



( نزهة ) ( عود )

من كتاب الأدوار لـ ( سيف الدين عبد المؤمن - ت ١٢٩٤ م )

تحت رقم ( Marsh Ms., ٥١٢ - مكتبة بوليان - أوكسفور )

# جريدة الجمعية الملكية الأسيوية

الجزء الرابع

١٩٢٥

المخطوطات الموسيقية العربية فى مكتبة بودليان

فهرس تصويرى مزود برسوم توضيحية

للآلات الموسيقية

– صـ ٣٧١

كتبه

**هنرى جورج فارمر**

ماجستير الفنون

مؤلف

التأثير العربى على نظرية الموسيقى

الموسيقى والآلات الموسيقية عند العرب

إلخ

# المخطوطات الموسيقية العربية المحفوظة بمكتبة بودليان

٣
صـ
٣٧٣

عندما كنت طالبًا أبحث في موضوع ( علم الموسيقى العربية في العصور الوسطى ) بجامعة جلاسكو ، أتيحت لي فرصة دخول مكتبات عديدة من بينها مكتبة بودليان ، حيث قمت بتجميع فهرس قصير ، لكنه مفصل لمخطوطات الموسيقى العربية بها ، وأقوم بنشره ، لعله يكون ذا فائدة للمستشرقين ودارسي الموسيقى .

وإلى ذلك الوقت كان الشخص الوحيد على حد علمي الذي أشار إلى هذه المخطوطات هو (ج . ن . لاند) ، الذي زار مكتبة بودليان منذ حوالي أربعون عامًا .

وعلى الرغم من عدم توافر مخطوطات نادرة بالمكتبة ، فإن العديد منها يتضمن نقاط وتشكيل للكلمة وعلامات قيمة غير متواجدة في مجموعات أخرى . ولقد أشرت إلى ما يقرب من ثلاثة أرباع هذه الرسائل في الفهرس المطبوع ، أما بالنسبة لمقالي هذا ، فقد قمت بوصف مختصر لمحتويات الفهرس وترقيم الصفحات ، مع التعريف بشخصية المؤلف وأعماله ، كما ضمنته أربعة رسائل مأخوذة من فهارس ( يوري - Uri ) و ( نيكول) ، التي نشرت فيما بعد ، وللاستعانة بها يجدر الرجوع إلى فهرس المخطوطات الذي صنفه ( إيثي) و ( هاندليست) .

٤
صـ
٣٧٤

وأقدم الشكر إلى الدكتور (أ. كاولي) ، أمين مكتبة بودليان ، لإعطائي فرصة البحث في المخطوطات ، كما اعترف بفضل كل من الدكتور (ت. هـ. واير) والسيد (إدجار لوبل. م. إ) لما أبدوه لي من مساعدة وعطف./

أما أهم مخطوطات الموسيقى العربية فى مكتبة بودليان ، فهى :-

- رسالة الموسيقى لإخوان الصفا للمجريطى (القرن العاشر الميلادى).
- مقالة فى الموسيقى من كتاب الشفاء لابن سينا ( القرن الحادى عشر الميلادى ) .
- رسالة فى الموسيقى من كتاب النجاة لنفس المؤلف .
- الرسالة الشرفية لصفى الدين عبد المؤمن (القرن الثالث عشر الميلادى).
- كتاب الأدوار لنفس المؤلف .
- كتاب تستخرج منه الأنغام لشمس الدين الصيداوى الذهبى ( القرن السادس عشر الميلادى ) .

١ - يورى (Uri, Cmiv , Hunt , 296 )

بعنوان :- رسالة الأربعة من القسم الأول من الرياضيات والموسيقى [من] رسائل إخوان الصفا - للعارف المجريطى .

ولقد ظهر النص العربى لهذا العمل فى عدة طبعات ، كما نشر له (ديتريس - Dieterici) ترجمة باللغة الألمانية ، وفى نفس الوقت كانت النسخ الخاصة بمكتبة بودليان عقيمة ، ليست ذا قيمة ، حتى ظهور النسخة الغربية أو الأندلسية للمجريطى فى الوقت الذى اعتمدت فيه طبعات أخرى على مصادر شرقية للرسائل .

وتبدأ من صفحة ( ٢٤ - يسار ) وتنتهى فى صفحة ( ٣٧ - يسار )

الفصل الأول (صفحة ٢٤ - يسار) ، فى ( أن أصل صناعة الموسيقى للحكماء ) .

٥
ص
٣٧٥

الفصل الثانى ( صفحة ٢٥ ) ، فى ( كيفية إدراك القوة السامعة للأصوات ) .

الفصل الثالث ( صفحة ٢٥ - يسار ) ، فى ( امتزاج الأصوات وتنافرها ) .

الفصل الرابع ( صفحة ٢٦ ) ، فى ( تأثر الأمزجة بالأصوات ) .

الفصل الخامس (صفحة ٢٦- يسار) ، فى (أصول الألحان وقوانينها).

الفصل السادس ( صفحة ٢٨ ) ، فى ( كيفية صناعة الآلات وإصلاحها ) .

الفصل السابع ( صفحة ٢٩ ) ، فى ( إن لحركات الأفلاك نغمات كنغمات العيدان ) .

الفصل الثامن (صفحة ٣٢)، فى (أن أحكام الكلام صنعة من الصنائع)

الفصل التاسع ( صفحة ٣٣ - يسار ) ، فى ( تناسب الأعضاء على الأصول الموسيقية ).

٦ / صـ ٣٧٦

الفصل العاشر ( صفحة ٣٤ ) ، فى ( حقيقة نغمات الأفلاك ) .

الفصل الحادى عشر ( صفحة ٣٤ - يسار ) ، فى ( ذكر المربعات ) .

الفصل الثانى عشر ( صفحة ٣٥ - يسار ) ، فى ( الانتقال من طبقات الألحان ) .

الفصل الثالث عشر ( صفحة ٣٦ ) ، فى ( نوادر الفلاسفة فى الموسيقى ) .

الفصل الرابع عشر (صفحة ٣٧ - يسار)، فى (تلون تأثيرات الأنغام).

٢ - يورى ( Uri, Cmlxxxix. Marsh , 189 )

بعنوان :- الكتاب الرابع فى الموسيقى [من] رسائل إخوان الصفا - للعارف المجريطى.

وهو مثل السابق ، ويبدأ من ( صفحة ٢٥ - يسار ) ، وينتهى فى (صفحة ٤١ - يسار) ، والنص واضح .

٣ - يورى (Uri , ccccIxxvi . Pocock, 109)

بعنوان :- الفن الثامن من كتاب الشفاء وهو الموسيقى - ابن سينا

| ٧ |
|---|
| صـ |
| ٣٧٧ |

وهذا الفن يحتوى على ست مقالات ، تتضمن عدة فصول .

يبدأ من صفحة (٧٤ - يسار) ، وينتهى فى صفحة (٣٠٨ - يسار) .

الفصل الأول ( صفحة ٧٤ - يسار ) ، فى ( الصوت ) .

الفصل الثانى (صفحة ١٠٥ - يسار) ، فى ( الأبعاد ) .

الفصل الثالث ( صفحة ١١٧ - يسار ) ، فى ( الأجناس والأنواع ) .

الفصل الرابع ( صفحة ١٢٢ - يسار ) ، فى ( الجموع وعلم الانتقال من طبقات الألحان ) .

وقد حذف الناسخ نهاية الفصل الثالث وبداية الفصل الرابع ، ولكن من المحتمل وجود الأجزاء المحذوفة فى نهاية الكتاب .

الفصل الخامس ( صفحة ١٣٢ - يسار ) ، فى ( الإيقاع ) .

الفصل السادس ( صفحة ١٨٧ - يسار ) فى ( التأليف ) .

وهذا المخطوط له نص واضح ، صدر بأكمله ليصبح مصدراً موثوقاً به ، أما بعض الفقرات غير الواضحة فى النسخ الأخرى بمكتبة بودليان والمكتب الهندى ، فهى كاملة الوضوح فى هذا الجزء .

٤ – يورى ( Uri , coccxxxvi . Pocock , 250 )

| ٨ |
|---|
| ص |
| ٣٧٨ |

بعنوان :– الفن الثالث من المقالة الثالثة فى كتاب الشفاء فى الموسيقى.
وهو نفس العمل كالسابق ، ويبدأ من صفحة (٧٤) وينتهى فى صفحة ( ٩٣ - يسار ) .

الفصل الأول ( صفحة ٧٤ )

الفصل الثانى ( صفحة ٧٨ - يسار )

الفصل الثالث ( صفحة ٨٠ )

الفصل الرابع ( صفحة ٨٢ - يسار )

الفصل الخامس ( صفحة ٨٤ - يسار )

الفصل السادس ( صفحة ٩٢ )

٥ – يورى ( Uri , Mxxvi4 . Marsh , 521 )

بعنوان :– كتاب الموسيقى للشيخ الرئيس أبى على بن سينا من جملة كتاب النجاة .

وهذا الكتاب غير مقسم لفصول أو أقسام ، وأهم الموضوعات التى تناولها ، فهى كالآتى :–

يبدأ من صفحة ( ١٥٩ ) وينتهى فى صفحة ( ١٧٠ - يسار )

١ – صفحة ( ١٥٩ - يسار ) ، فى ( الصوت والأبعاد ) .

٢ – صفحة ( ١٦٣) ، ( الأجناس ) .

٣ – صفحة ( ١٦٤) ، فى ( الجموع ) .

٤ – صفحة (١٦٤ - يسار ) ، فى ( الإيقاع ) .

٥ – صفحة ( ١٦٧ ) ، فى ( علم انتقالات الألحان )

٦ - صفحة ( ١٦٨ ) ، فى ( الآلات المختلفة :- الصنج والشاهرود والطنبور والمزمار ) .

٧ - صفحة ( ١٦٨ - يسار ) ، فى ( دساتين البربط ) .

٨ - صفحة ( ١٦٩ - يسار ) ، فى ( تأليف الألحان ) .

من السطر الثامن إلى السادس عشر فى صفحة( ١٧٠ - يسار )، أضيف جزء مكتوب بخط مختلف .

٩
صـــ
٢٧٩

وفى صفحة ( ١٧٠ ) تناول الشدود الاثنى عشر والأوازات الستة وشعب المقامات التى لا تنتمى إلى فترة ابن سينا .

٦ - يورى ( Uri . Cmixxxv. , 1. Marsh . 161. )

بعنوان :- كتاب الموسيقى للشيخ الرئيس أبى على بن سينا ... من جملة كتاب النجاة .

نفس العمل كالسابق

يبدأ من صفحة ( ١ ) ، وينتهى فى صفحة ( ٩ - يسار )

**ويقول يورى :-**

***" ابن سينا قسم الموسيقى إلى أربعين قسمًا صغيرة "***

وهذا خطأ لأن ما كتبه ابن سينا لم يصل إلى أربعين صفحة ولكنه تناول فقط من صفحة ( ١ ) إلى صفحة ( ٩ - يسار ) .

وهناك مؤلف آخر سوف أشير إليه لاحقا ( رقم ١١) ، هو المؤلف المسئول عن الكتابة من صفحة ( ١٠ ) إلى صفحة ( ٤٢ - يسار )

فمثلا : كانت تقسيماته بإضافات وتحسينات ، خماسية "

٧ – يورى (Uri , Cmxxii . Marsh, 115)

بعنوان : كتاب الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية لصفى الدين عبد المؤمن البغدادى .

وهى مقسمة إلى خمسة مقالات تنقسم بدورها إلى عدة فصول

تبدأ من صفحة ( ٢ ) ، وتنتهى فى صفحة ( ٥٥ – يسار )

الفصل الأول ( صفحة ٣ – يسار ) ، فى ( الكلام على الصوت ولواحقه وفى شكوك واردة على ما قيل فيه ) .

| ١٠ |
|---|
| صـ |
| ٣٨٠ |

الفصل الثانى ( صفحة ٦ ) ، فى ( حصر نسب الأعداد [الأبعاد] بعضها إلى بعض ، واستخراج الأبعاد ونسبها المستخرجة من نسب مقاديرها ومراتبها فى التلائم والتنافر وأسمائها الموضوعة لها).

الفصل الثالث ( صفحة ١١ ) ، فى ( إضافة الأبعاد بعضها إلى بعض وفصل بعضها عن بعض واستخراج الأجناس من الأبعاد الوسطى ) .

الفصل الرابع ( صفحة ٢٦ – يسار ) ، فى ( ترتيب الأجناس فى طبقات الأبعاد [العظمى] وذكر نسبها وأعدادها ) .

الفصل الخامس ( صفحة ٤٨ – يسار ) ، فى ( الإيقاع ونسب أدواره والإرشاد إلى كيفية استخراج الألحان بالصناعة العملية ) .

النص واضح ، وهناك نسخ فى مكتبات برلين تحت رقم ( ٥٥٠٦ ) ، وباريس ( ٢٤٧٩ ) ، وفيينا ( ١٥١٥ ) . وقد نشر ( كارا دى فو – Carra de Vaux) رسوم لمحتويات نسخة باريس فى الجريدة الأسيوية ( ١٨٩١ ) .

٨ - يورى ( Uri , Mxxvi , 2 . Marsh , 521 . )

**بدون عنوان ، يقول يورى :-**

"السلم الموسيقى أدى إلى ظهور نغمات حرة لدى بعض المؤلفين الجدد"

لكن فى الصفحة الأولى من المجلد ، تمت الإشارة إلى هذه الرسالة تحت عنوان :-

( كتاب الشرفية فى معرفة النسب التأليفية ) .

١١ / ص / ٣٨١

وهو كالعمل السابق ذكره

يبدأ من صفحة ( ٣٤ - يسار ) ، وينتهى فى صفحة ( ١١٦ ) .

الفصل الأول ( صفحة ٣٥ - يسار )

الفصل الثانى ( صفحة ٣٨ - يسار )

الفصل الثالث ( صفحة ٤٩ )

الفصل الرابع ( صفحة ٦٧ - يسار )

الفصل الخامس ( صفحة ١٠٤ - يسار )

صفحة ( ١١٦ - يسار ) إلى صفحة ( ١١٧ - يسار ) ، بها إضافات لا تنتمى إلى الشرفية .

٩ - يورى ( Uri ,Mxxvi 3. , Marsh , 521. )

بعنوان :- كتاب الأدوار فى الموسيقى ... صفى الدين عبد المؤمن الأرموى .

وهو مقسم إلى خمسة عشر فصلاً ، يبدأ من صفحة (١١٨ ) ، وينتهى فى صفحة ( ١٥٨ ) .

الفصل الأول ( صفحة ١١٩- يسار ) ، فى ( تعريف الأنغام وبيان الحدة والثقل ) .

الفصل الثانى ( صفحة ١٢٠ ) ، فى ( أقسام الدساتين ) .

الفصل الثالث ( صفحة ١٢٢ - يسار ) ، فى ( نسب الأبعاد ) .

الفصل الرابع (صفحة ١٢٥ - يسار) ، فى (الأسباب الموجبة للتنافر).

الفصل الخامس ( صفحة ١٢٦ ) ، فى ( التأليف الملائم ) .

١٢ / ص / ٢٨٢

الفصل السادس ( صفحة ١٢٨ ) ، فى ( الأدوار ونسبها ) .

الفصل السابع ( صفحة ١٣٨ ) ، ( حكم الوترين ) .

الفصل الثامن ( صفحة ١٣٨ - يسار ) ، فى ( ذكر العود وتسوية أوتاره واستخراج الأدوار منه)

الفصل التاسع (صفحة ١٣٩ - يسار)، فى (أسماء الأدوار المشهورة).

الفصل العاشر (صفحة ١٤٧ - يسار) ، فى ( تشارك نغم الأدوار ) .

الفصل الحادى عشر ( صفحة ١٤٨ ) ، فى ( طبقات الأدوار ) .

الفصل الثانى عشر (صفحة ١٤٩) ، فى (الاصطحاب غير المعهود).

الفصل الثالث عشر ( صفحة ١٤٩ - يسار ) ، فى ( أدوار الإيقاع ) .

الفصل الرابع عشر ( صفحة ١٥٥ - يسار ) فى ( تأثير النغم ) .

الفصل الخامس عشر ( صفحة ( ١٥٦ ) ، فى ( مباشرة العمل ) .

صفحة ( ١٥٧ - يسار ) به رسم لآلة العود .

١٣ / ص / ٢٨٣

صفحة (١٥٨) به رسم لآلة قانون مستطيلة تسمى (نزهة) والتى اخترعها صفى الدين مؤلف الرسالة ، طبقا لما جاء فى مخطوط (كنز التحف) - المتحف البريطانى تحت رقم (or. 2361) صفحة (٢٦٣ - يسار).

النص واضح ، ويعتبر كتاب الأدوار واحداً من أشهر الكتب فى نظرية الموسيقى العربية والفارسية والهندية لقرون عديدة ، ويرجع إليه وإلى شروحاته كل الكتاب النظريين اللاحقين .

كما توجد بجانب النسخ الموجودة بمكتبة بودليان نسخ أخرى ، بالمتحف البريطانى ، تحت رقم (or.136) ، ( or.2361 ) ، وأيضا توجد مجموعات أخرى .

١٠ - **يورى** ( Uri , Mxxvi , 1 . Marsh, 521. )

بعنوان :- كتاب فى علم الموسيقى الموسوم بالأدوار .

**يقول يورى :-**

" تعمل القنوات الهوائية على انسجام أصواتها مع الموسيقى "

وهو مشابه للسابق ، ولكنه لا يشتمل على رسوم للآلات الموسيقية .

يبدأ من صفحة ( ١ ) ، وينتهى فى صفحة ( ٣٢ - يسار ) .

الفصل الأول ( صفحة ٢ )

الفصل الثانى ( صفحة ٢ - يسار )

الفصل الثالث ( صفحة ٤ )

الفصل الرابع ( صفحة ٦ - يسار )

الفصل الخامس ( صفحة ٧ )

الفصل السادس ( صفحة ٩ )

الفصل السابع ( صفحة ١٤ )

الفصل الثامن ( صفحة ١٤ - يسار )

الفصل التاسع ( صفحة ١٥ )

الفصل العاشر ( صفحة ١٧ )

الفصل الحادى عشر ( صفحة ١٨ )

الفصل الثانى عشر ( صفحة ٢٤ تباعا )

الفصل الثالث عشر ( صفحة ٢٥ )

الفصل الرابع عشر ( صفحة ٣٠ - يسار )

الفصل الخامس عشر ( صفحة ٣١ )

١١ - يورى (Uri , Cmlxxxv. Marsh , 161. )

بدون عنوان، وهذا العمل كسابقه ، وهذه هى الرسالة التى سبق ذكرها والتى أهملت ملاحظة يورى السابقة ، فقد اعتبرها الناسخ جزءا من كتاب النجاة لابن سينا وهى تقدمة له .

١٤ / ص / ٣٨٤

وتبدأ من ( صفحة ١٠ ) ، وتنتهى فى ( صفحة ٤٢ - يسار )

الفصل الأول ( صفحة ١٠ - يسار )

الفصل الثانى ( صفحة ١١ )

الفصل الثالث ( صفحة ١٢ - يسار )

الفصل الرابع ( صفحة ١٥ - يسار )

الفصل الخامس ( صفحة ١٦ )

الفصل السادس ( صفحة ١٨ )

الفصل السابع ( صفحة ٢٣ - يسار )

الفصل الثامن ( صفحة ٢٤ )

الفصل التاسع ( صفحة ٢٤ - يسار )

الفصل العاشر ( صفحة ٢٦ - يسار )

الفصل الحادى عشر ( صفحة ٢٧ - يسار )

الفصل الثانى عشر ( صفحة ٣٤ - يسار )

الفصل الثالث عشر ( صفحة ٣٥ - يسار )

الفصل الرابع عشر ( صفحة ٤١ )

الفصل الخامس عشر ( صفحة ٤١ - يسار )

وهذا النص غير واضح ، ولا يتضمن رسوم للآلات الموسيقية كالموجود تحت رقم ( ٩ ) .

١٢ - **يورى** ( Uri , Cmlxxxv. Marsh , 161. )

بعنوان :- كتاب الأدوار فى الموسيقى ... صفى الدين عبد المؤمن الأرموى .

وهو يشبه المخطوط السابق ، برقم ( ٨ ) .

يبدأ من ( صفحة ٤٣ ) ، وينتهى فى ( صفحة ٨٣) .

الفصل الأول ( صفحة ٤٤ )

الفصل الثانى ( صفحة ٤٥ )

الفصل الثالث ( صفحة ٤٧ )

الفصل الرابع ( صفحة ٥٠ )

الفصل الخامس ( صفحة ٥٠ - يسار )

الفصل السادس ( صفحة ٥٣ )

الفصل السابع ( صفحة ٦٢ )

الفصل الثامن ( صفحة ٦٢ - يسار )

الفصل التاسع ( صفحة ٦٣ - يسار )

الفصل العاشر ( صفحة ٧٠ - يسار )

الفصل الحادى عشر ( صفحة ٧٢ )

الفصل الثانى عشر ( صفحة ٧٣ )

الفصل الثالث عشر ( صفحة ٧٣ - يسار )

الفصل الرابع عشر ( صفحة ٨٠ )

الفصل الخامس عشر ( صفحة ٨٠ - يسار )

وصفحة ( ٨٢ - يسار ) ، ( ٨٣ ) تتضمن رسوم لآتى العود والنزهة المشار إليها تحت رقم (٩) والنص غير واضح .

١٥
صـــ
٣٨٥

١٣ - يورى ( Uri , Xlii , 2 . Marsh , 82 . )

بعنوان :- كتاب يستخرج منه الأنغام - تأليف الشيخ شمس الدين الصيداوى الذهبى والرسالة تتضمن منظومة شعرية فى عدة أقسام ، ونعرض الأجزاء المهمة منها فيما يلى :-

تبدأ من ( صفحة ٥٩ ) ، وتنتهى فى ( صفحة ٧٩ ) .

الفصل الرابع ( صفحة ٥٠ )

الفصل الخامس ( صفحة ٥٠ - يسار )

الفصل السادس ( صفحة ٥٣ )

الفصل السابع ( صفحة ٦٢ )

الفصل الثامن ( صفحة ٦٢ - يسار )

الفصل التاسع ( صفحة ٦٣ - يسار )

الفصل العاشر ( صفحة ٧٠ - يسار )

الفصل الحادى عشر ( صفحة ٧٢ )

الفصل الثانى عشر ( صفحة ٧٣ )

الفصل الثالث عشر ( صفحة ٧٣ - يسار )

الفصل الرابع عشر ( صفحة ٨٠ )

الفصل الخامس عشر ( صفحة ٨٠ - يسار )

١٦
صــ
٢٨٦

وصفحة ( ٨٢ - يسار ) ، ( ٨٣ ) تتضمن رسوم لآتى العود والنزهة المشار إليها تحت رقم (٩) والنص غير واضح .

١٣ - يورى ( Uri , Xlii , 2 . Marsh , 82 . )

بعنوان :- كتاب يستخرج منه الأنغام - تأليف الشيخ شمس الدين الصيداوى الذهبى والرسالة تتضمن منظومة شعرية فى عدة أقسام ، ونعرض الأجزاء المهمة منها فيما يلى :-

تبدأ من ( صفحة ٥٩ ) ، وتنتهى فى ( صفحة ٧٩ ) .

تبدأ من صفحة ( ١ ) ، وتنتهى فى صفحة ( ٦ - يسار )

١ - ( مفقودة )

٢ - صفحة ( ١ )

٣ - صفحة ( ٣ - يسار )

٤ - صفحة ( ٤ )

٥ - صفحة ( ٥ )

٦ - صفحة ( ٥ - يسار )

٧ - صفحة ( ٦ )

٨ - صفحة ( ٦ - يسار )

٩ - ( مفقودة )

**١٥ - أوسلى ( Ouseley , 106. )**

## بعنوان :- كنز الطرب وغاية الأرب

وهو نفس العمل برقم (١٣) ، لكن النسخة غير مكتملة وهى كالآتى :-

تبدأ من صفحة ( ٤٦ ) ، وتنتهى فى صفحة ( ٥٤ )

١ - صفحة ( ٤٦ - يسار )

٢ - مفقودة

٣ - مفقودة

٤ - مفقودة

٥ - صفحة ( ٥٣ - يسار )

٦ - مفقودة

٧ – مفقودة

٨ – مفقودة

٩ – مفقودة

١٠ – صفحة ( ٥٤ ) ، أصل المقامات

والجزء الأخير برقم ( ١٠ ) غير موجود بالنسخ الأخرى ، وهو يعرض أصل المقامات فى شكل شجرة توضح عائلة كل منها . ويقال إن هذه الطريقة كانت متبعة ومألوفة لتوضيح هذه المقامات

١٧
صـ
٣٨٧

( انظر الأسطر الأخيرة من معرفة النغمات الثمانى – مخطوط بمكتبة مدريد برقم ( No . 334 ) وهذه هى النسخة الوحيدة التى رأيتها .

١٦ – أوسلى . (Ouseley , 102)

بعنوان :– فى صفحة ( ١ ) – كتاب فى علم الموسيقى ومعرفة الأنغام

فى صفحة ( ٢ ) – أبواب نهاية الطلاب والمطلوب

وهى رسالة شعرية ، عليها تعليق نثرى ، كتبها ( محمد بن محمد بن أحمد الدهبى ) ، ويسمى ( الجزيرى بن الصباح ) .

تبدأ من صفحة ( ١ ) ، وتنتهى فى صفحة ( ١١ – يسار ) .

١٧ – أوسلى ( Ouseley , 102 , 2 )

بعنوان :– كتاب الميزان فى علم الأدوار والأوزان

وهو رسالة غير مسماه ، مبنية على كتاب ( الأدوار ) لصفى الدين عبد المؤمن ، ( قيراط الزمان فى علم الألحان ) لشريف الدين بن العلايلى الحسينى البغدادى ، وهى مقسمة إلى ستة أبواب .

تبدأ من صفحة ( ١١ - يسار ) ، وتنتهى فى صفحة ( ٣٦ ) .

- المقدمة صفحة ( ١١ - يسار )

١ - الباب الأول ( صفحة ١٨ ) ، فى ( ماهية الموسيقى )

١٧ صـ ٣٨٨

٢ - الباب الثانى ( صفحة ٢٠ - يسار ) ، فى ( ماهية النغم المطلق )

٣ - الباب الثالث ( صفحة ٢٢ ) ، فى ( الأوتار والمواجب ) .

٤ - الباب الرابع ( صفحة ٢٤ ) ، فى ( معرفة الشدود والأوزات )

٥ - الباب الخامس ( صفحة ٢٨ - يسار ) ، فى ( أسماء الدساتين )

٦ - الباب السادس ( صفحة ٣١ - يسار ) ، فى ( الإيقاع ) .

## بعض المخطوطات التى استنبط مؤلفها

## معلومات متنوعة

٩١ صـ ٣٨٩

توجد بدار الكتب الأهلية بباريس مخطوطتان غير متكاملتين فى الموسيقى تحت رقم (٢٨٦٥ ) . وقد وصفها ( دى سلان ) فى فهرست المخطوطات العربية ، المكتبة الوطنية ، كما يلى :-

" ٢ ، صفحة ٦ : ٢٣ ، ٥ " جزء من رسالة فى الموسيقى ،

غير مكتمل مصاحبا بصور جميلة " .

"١٣، صفحة٧٠ : ٧٥ ، ٥ " صفحات من نهاية رسالة عن الغناء ".

وفى افتتاح الرسالة الأولى فى هذا المجلد (صفحة ١:الحاشية) بعنوان (المدخل الصغير ) لمحمد ابن زكريا الرازى (ت٩٢٣ م) ، وهذا مما حفز كثير من الكتاب أن ينسبوا هاتين الرسالتين للرازى وهذا خطأ .

فالرسالة الأولى هى كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤ م) ابتداء من منتصف الفصل السادس وحتى نهاية الكتاب .

أما الرسالة الثانية ، فربما تكون لشهاب الدين الأعجمى بعنوان (رسالة فى الأنغام ) ، حيث تبدأ بفصل فى تأليف الشعر مع الأنغام.

ويوجد مخطوط آخر بهذه المكتبة ، تحت رقم (٢٤٨٠) بعنوان (كتاب معرفة الأنغام وشرحها ) وأود الإشارة إلى أن صفحة ٨ - ٨ ، ٥ ليست فى مكانها الصحيح ، فلابد أن تكون بعد صفحة ١٠- ١٠ ,٥ كما يوجد بدار الكتب الوطنية بـ ( Preussische) رسالتاين غير مكتملتين فى الموسيقى، لهما أهمية قصوى ، حيث نستطيع أن ننسب إحداهما إن لم يكن الاثنان إلى الكندى / المؤلف المشهور ( ت ٨٧٤ م ) والرسالتان غير معروفتين الهوية فى فهرس ألورد ومدونتين تصاعديا على النحو التالى :

٩٢
صـ
٣٩٠

- رقم ٢٥٥٣٠ - ١٢٤٠ ، صفحة ٢٥ : ٣١ ( مقتطفات فى صفحات مفككة عن الموسيقى ) .

- رقم ٥٥٣١ - ١٢٤٠ ، صفحة ٢٢ : ٢٤ ( معالجة مختصرة فى أوراق لاتينية عن الموسيقى ) .

ويشبه أسلوب وطريقه كتابة الرسالة الأولى إلى حد كبير أعمال الكندى الموسيقية ، وعلى أية حال ، فالمادة المستخدمة فى الرسالة سابقة لعصر الفارابى ( ت ٩٥٠ م ) وإذا أرجعناها إلى الكندى ، فهى على الأرجح إما كتاب ترتيب الأنغام أ وكتاب المدخل إلى صناعة الموسيقى ،حيث إننا على معرفة بكل أعمال الكندى الموسيقية الأخرى .

أما الرسالة الثانية ، فيبدو أنها تحمل عنوان رسالة الكندى فى اللحون والتى .. ألفها أحمد ابن المعتصم . ويوجد فى الهامش جزء من العنوان أيضا ، وهو رسالة الكندى فى اللحون و... ويحتمل أن تكون هذه الرسالة هى مختصر الموسيقى فى تأليف الأنغام وصناعة العود التى كتبت لأحمد ابن الخليفة المعتصم . وتوجد رسالة أخرى غير محددة الهوية فى فهرس الورد (برقم ٥٥٢٣) وهى تحتوى على الفهرس فقط وجزء من الفصل الأول من كتاب الأدوار لصفى الدين عبد المؤمن .

وعلى الرغم من أن كل من ( فيتيس ) فى كتابه ( التاريخ الموسيقى العام ، ٢ ، ٣٦١ ) ، والبيلوجرافية العالمية للموسيقيين و S.V ) و( روفائيل ميتانة ) فى المجلة الشرقية ، ١٩٠٦ ، ص ١٩٥ ، و ( جول روانيت فى دائرة المعارف الموسيقية للافيناك ، ٥ ، ٢٦٨٠ ، قد أكدوا جميعهم على وجود رسالة لأبى الوفا ابن سعيد مؤلف النظريات الموسيقية الفارسى الأصل وذلك بالمتحف البريطانى ، فإننى لم أجد لها أثر هناك . وقد ذكر ( كاردين ) الذى زار فارس فى القرن السابع عشر الميلادى أنه أحضر رسالة لأبى الوفا حين عاد إلى أوروبا وأسماها ( دراسة لموسيقى الغناء والالات التى تؤدى بالفم أو بالأصابع ) .

وقد حدد ( كيسفيتر ) و ( فون هايمر ) فى ( موسيقى العرب ، ٨٨ ) شخصية أبو الوفا ، بأنه أبو الوفا الجوزجانى مؤلف رسالة فى الإيقاع ، وتحدث الأكفانى فى كتابه ( إرشاد القصيد - المكتبة الهندية ) عن أبى الوفا البوزجانى الذى كتب فى هذا النوع ، ونستطيع أن نفترض أنه عالم رياضيات توفى عام ٩٩٧ م ، وذكر( ميتانة ) أنه ربما يكون قد عاش فى القرن الثانى عشر ، كما سبق أن ذكر روانيت، أما (لابورد) ففى مقاله عن الموسيقى ١، ١٦٢، يؤرخ له حوالى عام ٨٠٠ / ٩٠٠هـ (١٣٩٧ / ١٤٩٤)م بينما يعتقد (فيتيس) أنه لابد أن يكون قد عاش بعد ذلك التاريخ .

وقد عرض كل من ( كاردين ) و( لابورد ) بعض مقتطفات من أعماله مما يؤكد أنه ليس ( أبو الوفا البوزجانى ) الذى عاش فى القرن العاشر ، كما أوضحت لنا تلك المقتطفات احتمال عدم صحة مقولة ( فيتيس ) التى تقول إن هـذا المؤلف قد تعلم ( تقسيم الأوكتاف إلى أربعة وعشرين جزء ، أو أرباع النغمة ) .

ومن الواضح أن أبا الوفا ابن سعيد ( سيد ) ينتمى الى النظاميين الذين يقسمون الديوان إلى سبعة عشر جزءا .

## هنرى جورج فارمر

# الأشباح

| ١٢٣ |
| --- |
| ص |
| ٢٩٢ |

## بحث فى بيانات ببليوجرافية للموسيقى العربية

بقلم هنرى جورج فارمر

قال أحدهم مرة إنه بالرغم من عدم اعترافنا بالأشباح ، لكننا لا نزال نخشاهم ، فكونى أعتقد فى المادة فيمكننى أن أستهزىء بفكرة الأشباح وظهورها . ومع ذلك أعترف أننى أخافهم ، على الأقل حتى يصير الأمر واضحًا وتدحض هذه الفكرة .

وكمتخصص فى علم الموزيكولوجى ، أرى أن فكرة العفريت المؤذى والجن الشرير تجول بخاطرى بسبب تفرع دراستى وتثيرنى بدرجة ملحوظة، خاصة عندما أكون غير قادر على وضع يدى عليهم لأجردهم من طبيعتهم كأشباح .

| ١٢٤ |
| --- |
| ص |
| ٢٩٣ |

ولقد تعرض الذين يؤمنون بالخرافات فى العصور الوسطى لبعض الأشباح باعتبارها " أرواح غير ظاهرة " ، وهؤلاء يستحقون هذا اللقب بمعناه الحرفى لأنهم / لو أظهروا وجوههم ، ربما نستطيع كشف تنكرهم دون الحاجة إلى لمسهم ، بينما يخبرنا البعض الآخر عن " الجن الشرير " كأحد ساكنى عالم الأشباح .

وهذا أيضًا يمكننا القول بأن هذا الوصف هو الأكثر ملاءمة وهو النوع الذى يخيفنى جدًا . ويأتى الخوف الأكبر بخصوص الآخرين ، حيث إن السواد الأعظم من الناس المتقلبين يتأثرون بسهولة بما يتراءى لهم.

والأشباح التى أتصورها فى ذهنى يمكن إدراجها تحت مجموعتين .

١- الشبحى والمهلوس ٢- المخادع

ويمكن شرح هذا التصور عند إدراكنا لسبب ظهور كل نوع ، فعندما يظهر ما هو ليس شبح ولكن يشبهه ، يمكننا القول بأنه النوع المخادع ، وعندما يظهر شىء غير موجود فى الواقع ، نقول إنه المهلوس والمضل .

أما بالنسبة لما هو مخادع فإنه لا يحتاج شرح منا ، حيث إن الخداع قد يكون غير مقصود .

واسمحوا لى بعرض التفاصيل الخاصة بالأشباح والهلاوس والمخادعين ممن أزعجونى فى مجال تخصصى ، وهو أدب الموسيقى الشرقية ودفعونى إلى اقتفاء أثرهم .

ولا شك فإن ملاحقتهم شيئًا ممتعًا ، خاصة إذا جذبت آخرين للمشاركة فيها حيث يمكننا تقسيم هؤلاء الأشباح الغامضين إما إلى الشبح المهلوس أو المخادع .

( ١ )

عندما أذكر أننى خائف من الأشباح ، ولكن مخاوفى هى من أجل الآخرين ، فأساس القلق يكون موضعًا للاعتبار ، وأتذكر فى هذا الصدد عدد كبير من الموسيقيين العظماء ممن يؤيدون مثل هذه الأمور غير الواقعية . مثل ( بيدى - Bede ) عالم النظريات الموسيقية ، أو ( جوهانس سكوتس ) ونظرية للأورجانوم ، ( الهارمونى فى بدايته ) .

ولقد أرسل لى بعض أصدقائى الموسيقيين بعد نشر كتابى ( حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقى العربى - ١٩٣٠ م ) . والذى حطمت فيه أفكار

( بيدى ) و ( جوهانس سكوتس ) ، معترفين بالخطأ لتصديقهم لما تصوروه أكثر مما فحصوه عمليًا ، فرغم تعليمهم وخبراتهم ، صدقوا ما قيل عن شخص آخر أنه رأى ما رآه شخص ثالث ... ولا ينصب اهتمامى فى هذا المجال على الغرب كما يظهر من الأمثلة التى وردت أعلاه ، ولكنى أهتم أكثر بالشرق ، حيث تتمتع الأشباح بحرية أكبر بكثير ولا يمكن تعقبهم بسهولة نظرًا لقلة عددهم .

وفى الواقع إن بعض هؤلاء الوهميين له عادة مثيرة وهى الاختفاء فى الدخان مثل الجن العربى ، وآخرين مثل أولئك الذين يسلون الناس فى قصص " ألف ليلة وليلة " والذين يلجأون هم أنفسهم لعالم السحر ، ويستطيع الفرد أن يقدر الصعوبات التى يواجهها الباحثين مثلى للحاق بهؤلاء المحيرين .

ولا أزال كشخص مادى تحدثنى نفسى عن الدخان نفسه الذى يمكن النظر إليه كشىء جامد ، وأن المسامير الصغيرة التى تستخدم فى شد السجاد يمكن أن تمنع السجاد من الارتفاع فى الهواء .

وخارج نطاق الثلاثمائة رسالة المسجلة فى كتابى ( مصادر الموسيقى العربية - ١٩٤٠ م ) وهى بمثابة ببليوجرافيا توضيحية للأعمال العربية فى مجال الموسيقى من منتصف القرن الثامن وحتى نهاية القرن الثامن عشر ، نجد أن ثلثى تلك الأعمال على الأقل غير موجود الآن ، ولكننا يجب ألا نفقد الأمل فى العثور على بعضها لأنه فى الربع الأخير من القرن وجدنا القليل من هذا التراث الذى كان يعتقد أنه مفقود ، تحول إلى المكتبات الخاصة فى الشرق .

ولكن يجب علينا أن نحذر من الأشباح حتى الآن ، حيث إن الإنسان عادة ما يقابل ما يجد فى طلبه ، وأتحدث فى هذا الشأن كإنسان ساذج .

( ٢ )

أولاً دعنى أعترف بأننى واحد من الكثيرين السذج الذين تأثروا بالأشباح ، ولكنى أستطيع أن أقدم بعضاً من الظروف المخففة لهذا الأمر .

فحتى الإنسان ذى الرؤية المادية ، عليه ألا يتسرع فى حكمه إذا كان لا يستطيع أن يلمس الشبح بيده ليتأكد من حكمة على أساس ملموس دون الرؤية. ولهذا، فعندما كتبت كتابى (تاريخ الموسيقى العربية – ١٩٢٩م)، كان علىّ أن أقبل بعض الأمور كما رأيتها وأثق فيها كما هى ، وإليكم مثال لذلك:

ذكرت مجلة شهرية عربية عنوانها ( الهلال ) تأسيس جورجى زيدان ، أنه يوجد فى مكتبة أحمد تيمور باشا رسالة عن الموسيقى مؤلفها (الفارابى – ت ٩٥٠ م) عنوانها كتاب الأدوار ، بالإضافة إلى مخطوطة عن الموسيقى بعنوان مشابه ( لابن سبعين – ت ١٢٦٩ م ) ، كذلك كتاب ثمين (لابن خرداذبة ت ٩١٢ م) هو " اللهو والملاهى " يوجد بمكتبة حبيب أفندى الزيات فى الإسكندرية ، وغالباً أمكننا التأكد من وجود هذه الأعمال من خلال مثل هذه المعلومات ، وخاصة أن مالكى هذه المخطوطات كانوا على قيد الحياة ومكتباتهم كانت معروفة للجميع ، إلا أن تلك الحقائق الظاهرية والمكتوبة لم تقنعنى تماماً .

وفى أوائل عام ١٩٢٠ م أرسلت إلى رئيس تحرير مجلة ( الهلال ) ، أطلب منه إرسال نسخ أو مزيد من المعلومات ، وكانت النتيجة سلبية ، حيث أخبرنى أن كل جهوده سواء بالمراسلة أو المقابلة للحصول على نسخة أو بعض المعلومات المفيدة ، قد باءت بالفشل . ويبدو على حد قوله أن صاحب المكتبة لم تعجبه فكرة / الحصول على معلومات قيمة موجودة هناك .

١٢٥
صـ
٣٩٤

وعلى هذا فقد اضطررت إلى تسجيل هذه المعلومات عن تلك المخطوطات كما جاءت بمجلة الهلال ، وفى عام ١٩٣٢ م خلال وجودى بالقاهرة كرئيس لجنة المخطوطات والتاريخ بمؤتمر الموسيقى العربية

أسعدنى بشدة أن الكتابين ( الفارابى وابن سبعين ) موجودان بالمكتبة القومية المصرية ( دار الكتب ) وتخيلت أننى سأنال الفرصة الأولى لتحقيقهما ، ولكن لخيبة أملى لم أجد أثرًا لهما ، وتبين لى أن مؤلف كتاب الأدوار هو (صفى الدين عبد المؤمن - ت ١٢٩٤ م) ، وقد كنت بالفعل أشك فى نسبه إلى الفارابى ، بل واكتشفت أيضًا أن معهد الموسيقى الشرقى لا يملك نسخة من هذا الكتاب الزائف لابن سبعين فى مكتبته .

ولم ينته الأمر عند هذا الحد ، بل حدث مزيد من الاعتراف من جانبى بأشياء وهمية ذكرتها ، ففى ص ١٧١ من كتابى تاريخ الموسيقى العربية ذكرت أن ( ابن الدبى ) أو ( الضبى ) هو مؤلف كتاب العود والملاهى ولكن الصواب هو أنه ( أبو الطيب المفضل ابن سلمة ابن عاصم الضبى - ت بعد عام ٩٠٣ م ) وربما يعود السبب فى هذا التحريف إلى الترجمة الإنجليزية لابن خلكان ( ٢ و ٦١٠ ) ، وقد ترجم الدكتور ( جيمس روبنسون - جلاسكو ) رسالة ابن الضبى بناء على طلبى تحت عنوان ( الآت الموسيقى العربية القديمة - ١٩٣٨ م ) والتى أغفل برو كلمان ذكرها فى كتابه ( تاريخ الأدب العربى ) كما ذكرت فى كتابى تاريخ الموسيقى العربية ( ص ١٩٥ ) إن كتاب ( بواريق الأسماع - لمجد الدين الغزالى - ت ١١٢٦ م ) والعنوان الصحيح هو ( بواريق الإلماع ) كما أشرت فى مكان آخر .

وفى كتابى مصادر الموسيقى العربية ( ص ٥٣ ) نسبت كتاب ( معرفة الأنغام ) إلى العظيم ( الذهبى أبو عبد الله محمد ابن أحمد ابن عثمان الذهبى - ت ١٣٤٨ م ) ولكنى أعتقد حاليًا أنه ليس مؤلفه ، فاسم مؤلفه مدون فى مخطوط بودليان (Marsh ٢٨) شمس الدين الصيداوى الذهبى ، بينما فى مخطوط باريس - ٢٤٨٠) والقاهرة (٢٤٠) شمس الدين الصيداوى الدمشقى ، ويوجد فى مكتبة بودليان بأكسفورد مخطوطتان عن الموسيقى (Marsh ١٨٩ و Hunt ٢٩٦) توضح صفحة العنوان بهما أن مؤلفهما (أبو القاسم ابن أحمد المجريطى - ت ١٠٠٧م) وقد سبق أن أشرت

أن مؤلفى هذين العملين هم ( إخوان الصفا - القرن العاشر ) وارتباط اسم المجريطى بهما يرجع إلى أنه هو الذى أدخل أعمال إخوان الصفا إلى الأندلس .

وهناك رسالة مشابهة فى دار الكتب الوطنية بباريس ( رقم ٢٦٨٠ ) وتحمل اسم محمد أبن أبو بكر أبن الشارونى ، بينما حقا إنها ( رسالة فى الموسيقى - لإخوان الصفا ) . ومنذ بضعة أعوام مضت ، أرسل إلى العلامة ( ريتشارد جودهيل - جامعة كولومبيا ) نسخة من مقطعات الجنيزة فى الموسيقى لتحديد هويتها ، وبالرغم من أنها مكتوبة بالنص العبرى ، فإن لغتها عربية ، أخذت من رسالة إخوان الصفا التى أشرت إليها آنفًا .

وكثير من الأشباح التى تنتمى للنوع المخادع غير مقصودة ، وأعتقد أنى ذكرتها من قبل وتنتمى إلى هذه النوعية ، رغم أن الأمثلة الأولى التى ذكرتها كانت بلا شك عن قصد ، وإليكم نموذجًا يرجع إلى الجهل أو إلى سذاجة الكاتب ، فالكاتب (ألبرت دى لاسال) يرثى فى كتابه (la musique des persons ) لأسطورة التدمير الشامل للأعمال الموسيقية الفارسية على أيدى العرب أثناء غزوهم للأراضى الإيرانية فى القرن السابع ، ويخبرنا بتوجس أن مخطوطة واحدة هى التى نجت من الاحتراق والنيران المشتعلة . والمخطوطة الثمينة عنوانها ( Heela Imacli) ويذكر ( دى لاسال ) أن الكاتب الإنجليزى ( فريزر ) ذكرها فى كتابه ( تاريخ نادرشاه - ١٧٤٢ م ) . ولقد بحثت كثيراً عن هذه الرسالة ذات العنوان الغريب ، وفى النهاية وجدتها فى كتاب ( فريزر ) الذى أورده ( دى لاسال ) ، ففى نهاية الكتاب فى فهرست للمخطوطات باللغات الفارسية والعربية والسنسكريتية ، فيه عمل بعنوان ( Heelha Ismaeli ) الذى يفترض بدون شك أنه قد أنقذ من التخريب الذى تم فى العصر الإسلامى ، إلا أن الفحص الدقيق كشف ما هو أكثر ، فمؤلفه يدعى (أبو العزء اسماعيل أ بن الرزاز الجزارى) والمعروف باسم بديع الزمان، والعمل نفسه هو ( كتاب فى معرفة الحيل الهندسية ) وهو لا يتناول

الموسيقى فى حد ذاتها ، بل الآلات الهيدروليكية مع احتمال تناوله للأرغن الهيدروليكى .

وأنا أعتقد أن العالم الساذج سيظل يعتقد فى خرافة حرق المسلمين للمخطوطات الفارسية أثناء الغزو تماماً كما يعتقد فى تدمير مكتبة الإسكندرية أو مكتبة (Monte Cassino) ، وسنجد أسطورة إنقاذ هذا المخطوط الفريد ( Heela Imaeli ) فى أدب / القص واللذق حتى رغم علم الصفوة أن هذا شبح .

١٢٦
صـ
٣٩٥

( ٣ )

معظمنا قد التقى بهؤلاء الذين يؤمنون بالأشباح ، وعندما نسألهم إذا كانوا قد شاهدوا شبحاً من قبل ، عادة ما يقولون إنهم لم يشاهدوه ، ولكنهم يتكلمون نقلاً عن شخص رآهم وهذا بدوره يقول إنه لم ير شيئاً ولكنه يستند إلى كلام شخص سابق ، وهذه هى خبرتى فى مطاردة الأشباح فى مجال تخصصى وهذا شائع فى كل مجالات البحث ، ولاثبات هذا الكلام دعنى أعطيك مثالا واضحا للاعتقاد فى الأشباح عن طريق أشخاص لم يروهم.

ففى دائرة المعارف الموسيقية المشهورة ( لألبرت لافيناك ) ، توجد الفصول التى كتبها ( جول روانيت ) عن الموسيقى العربية ، ويعد أروانيت مرجع معترف به فى هذا الشأن ؛ لأنه عاش فترة طويلة فى الجزائر ، وقد عرض قائمة طويلة للمؤلفين العرب فى مجال الموسيقى ، وكذلك المكتبات التى يفترض أن تكون أعمالهم محفوظة بها . وهذه القائمة فى حد ذاتها ليست ذات قيمة ولا هى موضوع اهتمام الدارسين ، ولكن حيث لاقت هذه الموسوعة قبول واسع فى عالم الموسيقى ، فإن هذا الحشد من الأشباح فى قائمة المؤلفين العرب سوف يؤثر حتماً على ضعفاء التمييز وسوف يستمرون فى ترديدها لسنوات طويلة .

وأنا لا أعتقد كما أوضحت أن روانيت رأى هذه الأشباح بنفسه ، ولكنه يؤمن أن الآخرين قد شاهدوها ، ومع أنه لم يشر إلى هذه المصادر ، فنحن نعرفهم قدر معرفتنا بجدول الضرب ، فمصادره إما كولانجية أو من فيتيس الذى اعتمد على كزافيتر والذى اعتمد بدوره على كاسيرى . لهذا السبب فمن الحكمة أن نقترب أكثر من تلك الأشباح ، حيث نتبين أنهم ليسوا من النوع المخادع ، بل من المؤكد من النوع المهلوس الوهمى ، حيث إن أغلبهم غير موجود بالمرة . فمن الواضح أن (موسى بن شاكر - القرن التاسع) من نسل (بنو موسى بن شاكر) ، وروانيت ينسب لهم كتاب عن الرياضيات يتضمن فصول عن الموسيقى ، وهذا يختلف عن (كولانجيت) الذى ينسب بالمثل لموسيقى ابن شاكر كتاب عن الموسيقى داخل كتب عن الرياضيات مما جعل روانيت يضيف لمسته الخاصة فى صناعة الأشباح .

ومن المؤكد أن ( كولانجيت ) نفسه لم ير هذا الشبح ولكنه سمع عنه من ( كزافيتر ) الذى كان شبحه ( كتاب عن الموسيقى ) حتى إنه لم يراه ولكنه اعتمد فى ذلك على ( كاسيرى ) الذى سيتضح أن لديه أكثر التخيلات خصوبة ، فليس لدينا ما يشير إلى أن بنى موسى كتبوا عن الموسيقى ، وذلك رغم أن كتاب ( الفهرست - القرن العاشر ) النبع البيليوجرافى العربى ، و ( ابن خلكان - ت ١٢٨٢ م ) ، أطلعونا أن بنى موسى كانوا متخصصين بارعين فى علم الموسيقى ، وكل ما وصل إلينا من تآليفهم هو كتاب عن الأرغن الميكانيكى بعنوان ( الآلات التى ترمز بنفسها ) وهو ما لايمكن أن يطلق عليه بأى حال كتاب عن الموسيقى .

أما فيما يتعلق (بقسطا أبن لوقا - ت ٩١٢م) الذى اقتبس منه روانيت باعتباره مؤلف ( كتاب عن الموسيقى ) ، فنحن على يقين من شكوكنا حوله ، فهذه مرة أخرى يعتمد فيها روانيت على الإشاعات ، فنجده قد اقتبس من (كولانجيت) الذى وثق بأقوال (كازافيتر) ، الذى صدق بدرره (كاسيرى ( ١ ) ، ٤٢٠ ) .

وما ذكره ( كاسيرى ) هو كتاب فى الموسيقى ولكن عند فحص عنوانه العربى اتضح أنه كتاب (القرسطون - الميزان القبانى ) لقسطا بن لوقا .

ومن المفترض أن يكون (إفروس) الشهير أو (ابن رشد - ت ١١٩٨ م) قد كتب شرح على الموسيقى ، وهذا الكلام رفضه ( رينان ) بدعوى أن السبب فى هذا يرجع إلى الخلط فى الكلام على ( أبوطيقا - الشعر ) و(ريطوريقا - الخطابة) عند أرسطو ، والاحتمال الأكبر أن بعض الناس أخطأوا فى فهم كتاب أرسطو ( شرح السماع الطبيعى ) ، حيث ظن (باسكوال دى جايانكوز) أنه يتناول الصوت الطبيعى ، والواقع أنه شرح فى الفيزياء ( علم الطبيعة ) .

وبالتأكيد نحن على دراية أن أرسطو كتب عن الأسس الطبيعية للصوت فى كتابه ( شرح فى النفس ) وهو أبعد ما يكون عن شرح فى الموسيقى .

كما ذكر روانيت أنه اقتبس من فصل عن الموسيقى ( لأبى الفرج على ابن حسن - ت ١٣٢١ م ) ويبدو أن هذا هو أحد تهيؤات ( كازافينر ) التى أثرت فى ( كولانجيت ) الذى تقل عن ( روانيت ) . وقد ذكر (كازافنز ) بمنتهى الجرأة أسم الكتاب الذى اقتبس منه والذى كان عنوانه واسم مؤلفه مجهولين بالنسبة لى / ، حتى أبدلت اسم الحسن بالحسين ، فأصبح العظيم ( أبو الفرج على ابن الحسين الأصفهانى - ت ٩٦٧ م ) .

| ١٢٧ |
| --- |
| صـ |
| ٣٩٦ |

وشبح آخر هو ( شاه قباد ابن عبد الجليل الحارثى - ت ١٦٧٢ م ) فهو ليس مؤلف موسيقى عربى ولكنه شخص كريم كان يجزل العطاء لهذا الفن ، جمعت ونسخت من أجله عدد من الرسائل الموجودة حاليًا بالمتحف البريطانى ، وقد حذا ( روانيت ) فى هذا الموضوع حذو ( كولانجيت ) بجدارة حتى فى تسمية هذا المؤلف المزعوم ( شاه قباد بك ) .

( ٤ )

تنتمى الأشباح السابقة إلى النوع المهلوس ، وهى ليست لها آية صلة بنوع مرضى ، وأما النوع الشبحى ، فهو نوع مختلف ، حيث إن له كل مظاهر الوجود ، ولكن التجربة تثبت أنه ليس كذلك .

ومرة ثانية نجد أن التمنى مصدراً للتفكير ، ( فأبو بكر الرازى - ت ٩٢٥ م ) معروف كمؤلف كتاب ( جمل الموسيقى ) وهذا جعل البعض يتصور أنه شاهد ما ، يشبه هذا الكتاب ، ومثال على ذلك ، نجد ( روانيت ) يتحدث عن رسالة فى الموسيقى ، ورسالة فى الغناء للرازى ، ويتضح من العنوان أن هذا التصور الخاطىء ليس من قبل ( روانيت ) ولكن (لولانجيت) هو الذى انخدع بأراء ( دى سلان ، فيوجد فى الفهرس الخاص ( بدى سلان ) بالمكتبة الوطنية بباريس مجلد ( رقم ٢٨٣٦ ) مصور ، يضم عدة رسائل . الأولى - المقال الصغير للرازى ، والثانية - مقطعة بدون عنوان عن رسالة فى الموسيقى ، والثالثة عشر أيضًا بدون عنوان ، وهى الصفحات الأخيرة عن رسالة فى الغناء . ورغم أن الرسالة الأولى من تأليف الرازى ، لكن لا يمكن افتراض أن الآخرتين فى تأليفه أيضًا . وعلى هذا فقد أعلنت بعد فحص هذا المجلد الخاص ( بدى سلان ) أن الرسالة الثانية ما هى إلا الجزء الأخير من كتاب الأدوار (لصفى الدين عبد المؤمن - ت ١٢٩٤م) ، والرسالة الثالثة عشر هى الجزء الختامى من رسالة فى الأنغام (لشهاب الدين الأعجمى - القرن الخامس عشر ) ، و ( محمد بن أحمد حرب - ١٣٤٠ م ) الذى ذكره روانيت الأسماء تحريفًا وينسب له كتابه موجز عن أصول الموسيقى العالمية التى يدعى أنها موجودة بمكتبة الأسكوريال .

ويبدو أن العنوان العربى لتلك الرسالة هو ( المختصر فى لحن العامة ) وهو خلاصة عن العامية الدارجة فى اللغة .

وقد دعا استخدام ( كاسيرى ) لمصطلح لحن ، إلى الاعتقاد أنها رسالة عن الموسيقى ، كما دعا ( كازافيتر ) إلى ترجمتها بعنوان ( خلاصة فى لحن العامة ) . وقد أدت هاتين الترجمتن المختلفتن بروانيت إلى اختراع مؤلف جديد لنفس الرسالة ويفترض أنه كتب رسالة فى الموسيقى المقدسة وذيل فى الموسيقى العامية . وهكذا أصبح لدينا شبح غير مقصود ، كما توقعت ، فالعمل غير موجود بمكتبة الأسكوريال .

كما يوجد نوع آخر من الأشباح يستحضر ولا يمكن تصنيفه تحت أى من الأنواع السابقة ، ويرجع هذا النوع إما إلى جهل الببليوجرافيين أو إلى إهمالهم ، وينتمى روانيت إلى طائفة الجهلة ، بينما ينتمى كولانجيت إلى المهملين ، وندعو الله أن ننسى ابتكارات روانيت ، ولكننا سنضع أشباح كولانجيت موضع اهتمامنا ، باعتباره باحث ، (فأحمد بن محمد بن مروان السرشادى – ت ٨٩٩ م ) هو بالطبع المؤلف المشهور السرخسى ، صاحب خمسة أعمال إن لم يكن ستة فى الموسيقى . ( وبن زلت بن عبد العزيز العمرى – ت ١١٣٤ م ) ، هو بالتأكيد ( أبو الصلت آمية بن أبى الصلت بن عبد العزيز ) .

ومن الغريب أن نقرأ فى الفهرست العبرى لمؤلفه ( وولف – ٣ و ١٢٨ ) عن شخص معين يدعى ( أمير أبو الظلت ) ، كما يتضح أن ( محمد ابن عيسى أبو عبد الله حسام الدين ابن فتح الدين الأمبارى – ت ١٣٦١ / ١٣٦٢ م ) ، يقصد به ( أبو عبد الله محمد بن عبد الفقير عيسى بن فتح الدين حسين بن كارع ) . والأول قد كتب عن المقامات والإيقاعات ، أما الثانى فقد تناول فن النغم والضروب .

أما ( عبد القادر بن عيسى ) الذى أطلق عليه ( كولانجيت ) اسم عبد القادر الجينى فى موضع آخر ، فهو فى حقيقة الأمر ( عبد القادر ابن غيبى – ت ١٤٣٥ م ) ، وقد علمنا من مخطوطته الأصل أن أسماء ( عيسى وجينى ) تم تحريفها من الاسم ( غيبى ) كما سبق أن أوضحت فى

موسوعة الإسلام ، ويعتبره ( روانيت ) من المؤلفين العرب فى الموسيقى ، رغم أن كل أعماله بالفارسية ، ولم يعرف إلا من خلال الكتابة بتلك اللغة .

وقد أعطانا ( كولانجيت ) ثلاثه تسميات للأذقى . أولهم ( محمد ابن عبد المعجز ( أو حميد ) اللاذقى ) ، والثانى ( محمد بن عبد الحى اللاذقى) ، والثالث ( محمد الحميد اللاذقى ) ، أما الاسم الصحيح فهو (محمد ابن الحميد اللاذقى) ولم يتوف عام (١٤٤٤ - ١٤٤٥ م) كما ذكر ، حيث إنه أهدى رسالته الفتحيه إلى / السلطان ( بايزيد الثانى ) عام (١٤٨١ - ١٥١٢ م) .

١٢٨
صـ
٢٩٧

وإذا ظهرت مستقبلاً تلك التسميات الوهمية الثلاث للاذقى كأسماء مؤلفين عرب ، فلن نلوم إلا ( كولانجيت ) ، وذلك نموذج لما يمكن أن يحدث فى حالة المؤلف الجاهل .

ويبدو أن ( محمد بن إبراهيم الشلاحى ) مؤلف كتاب ( الامتاع والانتفاع - عام ١٣٠٢ م ) كان يعنى بالنسبة إلى ( روانيت ) ، ثلاثة مؤلفين مختلفين ، الأول ( محمد السلاحى - القرن ١٣ ) ، والثانى ( محمد السلابى - القرن ١٤ ) ، والثالث ( محمود إبراهيم الشلاحى ) بينما كتبه فى عمل آخر (الشلاحى). و(محمود الأملى - القرن ١٤) كتب طبقًا لما ذكره ( روانيت ) كتاب عن الموسيقى ، وذلك نقلاً عن ( كازافيتر ) ، رغم أن (كازافيتر) نفسه ، يذكر أن كتاباته الموسيقية بالموسوعة الفارسية ، والاحتمال الأكبر أن الكاتب المقصود هو ( محمد ابن محمود الأملى ) مؤلف موسوعة " نفائس الفنون باللغة الفارسية " .

وحتى ( بروكلمان ) لديه بعض من الأسماء المشكوك فيها ، ففى كتابه العظيم ( تاريخ الأدب العربى - عام ١٨٩٨ - ١٩٠٢ م ) ، سجل اسم (١ و ٤٥٨) أبو منصور الحسين بن محمد بن عمر بن زيلة - ت ١٠٤٨ م كمؤلف كتاب ( الكافى فى الموسيقى المتحف البريطانى - or . ٢٣٦١ ) ،

وفى ملحقه الحديث ( ١٩٢٧ - ١٩٣٨ م ) أطلق على نفس الشخص اسم (أبو منصور الحسين بن طاهر بن زيلة الأصفهانى - ت ١٠٤٨) ، ولكن لم يسند إليه كتاب الكافى واسنده إلى ( أبى المنصور حسين ابن محمد المهندس ) قائلاً إن هناك نسخة من هذا الكتاب فى رامبور ، مع تجاهل نسخة المتحف البريطانى . وأنا أعتقد أن هذين الاسمين لشخص واحد والاسم الصحيح بالطبع هو الاسم الأول كما ورد فى مخطوطة المتحف البريطانى .

ومن المحتمل أن يكون ( جمال الدين محمود عبد الله الماردينى - ت ١٤٠٦ م ) الذى ذكرته أنا و ( بروكلمان ) هو ( الماردانى ) ، ورغم أن كل المخطوطات تذكره ( الماردينى ) ، فإن ( السخاوى ) ذكره ( الماردانى ) فى ( ضو اللمس ) ، وأخبرنا أن والده كان يعمل طبالاً ( ١٩,٥ ) .

( ٥ )

وأخيراً هناك أشباح يمكن تجنب مطاردتهم مؤقتاً ، وبعضهم قد لا يكون أشباح البتة ، فقد منعنى الزمان والمكان من ملاحقتهم ، ولكن قد يكون مطاردى الأشباح الآخرين أكثر حظاً منى ، ولهذا فمن الأفضل لهؤلاء أن يتعرفوا على تلك الأشباح الغامضة . ادعى ( روانيت ) أن ( أبا الوفا ) أيًا كان ، هو مؤلف ( رسالة فى الموسيقى عن الغناء والآت النفخ و الالآت الوترية ) مفترضاً وجودها بالمتحف البريطانى . وهذا الكلام يشابه ما ذكره ( فيتيس ) و ( ميتانه ) اللذين استقيا معلوماتهما من سير ( جون كاردين ) و ( لابورد ) .

ولما كان (كاردين) قد أورد بعض مقتطفات من هذا العمل ، فإن شكنا فى حقيقة وجود هذا الشبح ضئيلة ، ويبقى السؤال : أين يوجد هذا العمل ؟

بكل تأكيد أنه غير موجود بالمتحف البريطانى كما ذكر ( روانيت ) استناداً إلى ما ذكره ( كولانجيت ) الذى اعتمد بدوره على ( كاسيرى (٧٥ , ٢) فى أن ( محمد ابن الحداد – ت ١١٦٥ م ) هو مؤلف ( رسالة فى الموسيقى – المكتبة الملكية بمدريد ) .

تناول ( كاسيرى ) منها النظام الموسيقى ، ولكن ليس لهذه الرسالة عنوان باللغة العربية ، كما أنها غير موجودة بمكتبة مدريد .

وفى عام ( ١٩٣٢ م ) عندما كنت بالقاهرة كرئيس لجنة المخطوطات والتاريخ بمؤتمر الموسيقى العربية ، أبلغنا سكرتير اللجنة ( محمد أفندى كامل حجاج ) بصفة رسمية أن الموسيقار المصرى المعروف ( منصور أفندى عوض ) بحوزته كتب ( الخليل – ت ٧٩١ م ) فى مجلدين ، وإنه يعرض على اللجنة ان تقوم بفحصهم ، وقد أسعدنى هذا الأمر على وجه الخصوص ، حيث أن تلك الكتابات هى أول الرسائل العربية المعروفة عن علم الموسيقى ، والتى كنا نعتقد بفقدها . ورغم هذا العرض ، لم تظهر الكتب مما دعانا لطلب مجرد رؤيتها ، ولكن اللجنة أبلغت فى النهاية أن ( منصور عوض ) فشل فى العثور عليها .

ومنذ ذلك الوقت وأنا أحاول جاهداً الوصول إلى آية معلومات عنها ولكن بدون جدوى ، فإذا كانت هذه الكتب موجودة بالفعل ، فلابد أن يبذل أحد جهوداً أكثر لفحصها .

وأثناء انعقاد المؤتمر ، علمت أيضاً بوجود ما لا يقل عن خمسة عشر مخطوطاً موسيقياً بمكتبة المرحوم ( أحمد تيمور باشا ) وقد رفض التصريح لنا بفحصها فى ذلك الوقت ، فإن كانت الظروف اليوم أفضل ، أفلا يمكن إقناع بعض العلماء فى مصر بتقديم خدمة للمستشرقين ، بإظهار تلك المخطوطات ؟

| ١٢٩ |
| --- |
| ص |
| ٢٩٨ |

وفى عام ١٩٣٢ م أيضاً، أبلغنى عالم موسيقى مصرى أنه اقتفى أثر/ سجل كتاب آخر فى الموسيقى ( للكندى - ٨٧٠ م ) ، لم أقم أنا ولا آخرين بتسجيله ، وهو كتاب (المؤنس فى الموسيقى) . وقد ذكره (سعيد الأندلسى) فى كتابه ( طبقات الأمم - بيروت ١٩١٣ ص ٢٥ ) . ويبدو لى أن هذا الكتاب هو نفسه كتاب ( منصور ابن طلحة - ت ٩١٠ م ) المسجل فى كتاب ( الفهرست - القرن العاشر ) تحت نفس العنوان .

وأخيراً وربما يكون الأهم مما سبق ذكره ، هو ظهور عدد من الأعمال بمجلة التايمز الموسيقية ( لندن ) منذ بضعه سنوات لما كنت أتوق لمعرفته فى ذلك الوقت ، ولكنى لم أنجح إلا قليلاً ، وإليكم التفاصيل :-

فى عام (١٩١٩ م) ظهر بجردية التايمز الموسيقية ، عدد (أغسطس - سبتمبر ) مقالاً بعنوان ( الاتجاهات الحديثة فى الموسيقى الإسبانية ) كتبه ( لى هنرى ) ، وتطرق فيه للحديث عن التأثير العربى أو المغربى على الموسيقى الإسبانية ، مع ذكر الموسيقيين العرب الذين لهم أعمال نظرية فى الموسيقى ... وكتبت خلال فترة حكم ( عبد الرحمن ) .

وقد نشرت المجلة فى عدد ( أكتوبر ) خطاباً مرسلاً منى ، يقول إن هناك ثلاثة حكام باسم ( عبد الرحمن ) فى تلك الفترة (من ٧٥٦ : ٩٦١م) ، ولكنى غير ملم بأية أعمال موسيقية كتبت فى ذلك الوقت ، وقد رد ( لى هنرى ) على خطابى فى عدد ( ديسمبر ) من المجلة ، قائلاً بأن صديق له من إشبيلية عرض عليه المخطوطات العربية المشار إليها ، وأضاف أنه أبرق إلى إسبانيا لطلب مزيد من المعلومات ، وسيوافى قرائه بالنتيجة ، ولقد مضى ما يقرب من الربع قرن من الزمان ، ولا زلنا ننتظر هذه المعلومات . ولكن إنصافًا للى هنرى ، لابد أن أذكر أنه أرسل لى حين أرسل لمجلة التايمز ببعض المعلومات القيمة وقد كتبت للى هنرى مرة ثانية عندما لم ترد منه آية معلومات ، ولكنه أغفل الرد على خطابى . ولما كنت متشوقًا للوصول إلى تلك المخطوطات ، فقد أرسلت لصديق لى من المستعربين بإسبانيا وهو

البروفيسور الراحل ( جوليان ريبيرا ) وآخرين . ولكنهم لم يمدونى بآية دليل على مكان هذه المخطوطات ، أيمكن أن يقدم لى أحد يد العون ؟

وحتى إذا كانت تلك المخطوطات قد تحولت إلى أشباح ، فلا زال هناك بعض العزاء فى معرفة أنهم بلغوا الأرض .

ويوجد شبح آخر يحيرنى ، وهو رسالة عن التأليف الموسيقى لـ ( على ابن سعيد الأندلسى ) ، وهى مذكورة فى فهرست المخطوطات الشرقية ، يباع فى تركيا للدكتور (لى - ١٨٣٠) لندن ١٨٣١، الجزء الثانى، ١٨٤٠م)، وربما يكون المؤلف هو ( على بن سعيد الأقليديس - القرن العاشر ) . وهذا خطأ من الناسخ ، ويمكن أيضًا أن يكون ( على بن موسى المغربى ) والمدعو ( ابن سعيد - القرن الثالث عشر ) ، ولا يمكن اقتفاء أثر هذه الرسالة التى ربما يكون عنوانها ( رسالة فى تأليف الألحان ) ولكنها بالتأكيد وصلت إلى إنجلترا ، وسواء أكان مؤلفها هو الاسم الأول أو الثانى أو اسم آخر ، فهى عظيمة الأهمية بالنسبة لنا ، حيث إنه فى الوقت الذى تتوافر لدينا معلومات كاملة عن الموسيقى العربية الشرقية ، لا نملك رسالة واحدة عن الموسيقى العربية المغربية .

واليوم فقط علمت من صديق أنه اكتشف قصاصة غير معروفة فى الموسيقى كتبها ( أفن بيس ) أو ( ابن باجة - ت ١١٣٨ م ) بعنوان ( فى الألحان ) موجودة بمكتبة بودليان ، وأود أن أفحص هذه القصاصة قريبًا قبل التحدث عنها وعن مرجعيتها ، ولا يسعنى الآن سوى تخمين أنها جزء من كتابه الجدير بالثناء ( الموسيقى ) وهو غير موجود ، أو ربما تكون مقتطف من كتابه ( فى النفس ) .

وإننى لست واثقًا من عبث صانعى الأشباح بتخمينى فى تحديد هوية هذه القصاصة، وأتذكر أننى قد أشرت فى كتابى (تاريخ الموسيقى العربية- ص ٢٢٦) أن هناك كتاب باسم ( كنز التحف ) ينسب ( لنصر الدين الطوسى - ت ١٢٧٤ م ) ، موجود بمكتبة الكلية الملكية بكمبروج بإنجلترا ،

| ١٣٠ |
|---|
| صـ |
| ٣٩٩ |

ولما كان كتابى تاريخ الموسيقى العربية قيد الطبع حين كتشفت / هذا العمل ، فلم أتمكن من فحصه ، ورجحت أنه قد يكون لمؤلف آخر غير الطوسى .

وقد قام الدكتور ( جورج سارتون ) بالرد على قائلاً :

" إنه إذا كان عمل أصلى فربما يكون ترجمة فارسية لكتاب ( فى علم الألحان ) للطوسى أيضًا "

وأود الإشارة أننى قمت بالفعل بفحص المخطوط ووجدته الكتاب المشهور ( كنز التحف ) الذى ألف فى القرن الرابع عشر ، وتوجد منه نسخ كثيرة .

وهذا يذكرنى بعمل فارسى آخر فى الموسيقى ، ربما يكون شبحًا أيضًا ، وهو كتاب ( بهجة الروح ) - بمكتبة بودليان / ١١٧ و Quseley ) ، ويبدو من القيمة الظاهرية للكتاب أنه فى القرن الثانى عشر ، ومؤلفه هو شخص يدعى ( عبد المؤمن صفى الدين ) .

وقد كنت مقتنعًا بهذا عندما كتبت كتابى ( تاريخ الموسيقى العربية - عام ١٩٢٩ م ) ولكنى الآن غير مقتنع ، ولذا أشرت فى فصل الموسيقى ونظرية الموسيقى من كتابى ( نظرة للفن الفارسى ( ص ٢٧٩٥ ) أنه من المحتمل أكثر أن يكون قد كتب فى القرن الخامس عشر .

ولقد تحتم فى خلال الربع الأخير من القرن استعادة عدد قليل من الرسائل العربية فى الموسيقى والمفقودة منذ زمن طويل ، وعلى هذا ، فأنا فى غاية التفاؤل من العثور على رسائل أخرى خاصة أعظمها قيمة ، وهى الترجمات العربية لأرسطو ( فن النفس ) وأرسطوكسينوس ونيقوما خوس وإقليدس وكليونيدس وبطليموس وتيماؤس وأريستيدس كنتليانوس ، حتى إذا كانت بمثابة أشباح .

| ٣٧ |
| --- |
| صـ |
| ٤٠٠ |

# الكتب الموسيقية العربية فى القرن العاشر

## كما وردت فى كتاب الفهرست لأبى الفرج محمد ابن النديم

بقلم: هنرى جورج فارمر

بينما العالم بأسره على دراية بالأنشطة الأدبية التى كانت تمارسها الشعوب العربية فى الماضى ، وذلك فى مجالات الشعر والعلوم والتاريخ والترحال ، تجاهل معظمنا ما استمتعوا به - فيما نطلق عليه اليوم " الأدب العامى " .

فمن الصعب أن نتخيل من آلاف السنين ذلك الشخص المتكلم باللغة العامية ، يقضى الساعات فى القاعة أو على سقف بيته وهو يقرأ العلوم والتاريخ والشعر . وعلى الرغم من كون الأخير مغرم بنوعية من الأدب أقل منزلة ، خاصة إذا كان أغنية شعبية منظومة على لحن ، فإن هذا كان بمثابة ميلاد للحن .

وقد نجد اهتماما من الكتاب المعاصرين لتلك الموسيقى ، إلا أن هذا يعد أقل تقدير لهذا الفن الرائع ، فعلى الرغم من امتلاء الأدب العربى فى ذلك الوقت الذى أتحدث عنه بأكثر القصص غراما ، فإن أيا من هذه الأعمال لم يقدم من قبل أو بعد .

وهذا ما يؤيده كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ( ت ٣٥٦ هـ / ٩٦٧ م ) فى أى صفحة من أجزائه الواحد والعشرين ، فكم كانت الليالى العربية ستبدو بلا مذاق أو جدوى إذا كتبت بدون تلك الفصول الموسيقية .

وقد ظهر الطابع الترفيهى للأدب العربى بوضوح فى كتاب الفهرست لأبى الفرج [ ابن النديم ويكنى أبو الفرج ] ( ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ م ) ، وبخاصة فى المقالة الثالثة من الفن الثالث ، وهى فى ( أخبار العلماء وأسماء كتبهم ) ، وتحتوى على أخبار الندماء وجلسائهم والصفادقة والصفاعنة والموسيقيين والمضحكين .

وعناوين بعض هذه الكتب تعطى للقلب إحساسا بالدفء ، مما يشوقنا لدراستها ، ولكن للأسف فلم يتبق منها سوى عنوان واحد أو أقل ، توجد فيه بعض من أكثر الطرائف إضحاكا لهؤلاء الندماء الذين يتمتعون بموهبة فذه، فلم يكونوا فقط من شاربى الخمر فى المناسبات / بل كان يتحتم عليهم ألا يتحدثون عما يروه أو يسمعوه ، وبجانب هذا تميزوا بالبراعة فى الغناء والأداء المتمكن على آلة العود أو الطنبور، والإلمام بقصة (Near to the bone) والمهارة فى لعب الشطرنج ، مما يمكنهم من قتل الشاه فى الحركة الأخيرة ، مع الاستعداد للضحك على فكاهات حكامهم حتى إذا كانت لا تدعو للضحك، و تقديم الأمنيات السعيدة للذين يوجهون إليهم الدعوة .

٣٨
صـ
٤١٠

وقد اخترت فى هذه الدراسة من كتاب الفهرست ، بعضا من هؤلاء المؤلفين ممن كانوا موسيقيين أو كتبوا عن الموسيقى والموسيقيين ، وقد أشرت بمجموعة من النقط ( . . . ) عند إغفال اسم المؤلف .

## أخبار إسحاق بن إبراهيم الموصلى وابنه وأهله

ولد إبراهيم فى سنة خمس وعشرين ومائة ( ١٢٥ هـ / ٧٤٣ م ) ، وهو إبراهيم بن ميمون ، وكان اسم نسبه ميمون ماهان فقلبوه إلى ميمون ، وقال أبو الفضل حماد بن إسحاق : نسب إلى جدى إبراهيم فقال : هو إبراهيم بن ماهان بن بهمن بن نسك ، وقال يزيد المهلبى : قال لى إسحاق نحن فرس من أهل أرجان موالينا الحنظليين وكانت لهم ضياع عندنا ،

وإنما سمى الموصلى وقال الصولى : لإسحاق بن إبراهيم من الولد حميد وحماد وأحمد وحامد وإبراهيم وفضل ، ولم يكن فى جماعة ولد إبراهيم الموصلى من يغنى إلا إسحاق وطياب ، وولد إبراهيم سنة خمس وعشرين ومائة ومات ببغداد سنة ثمان وثمانين ومائة ، وعمره أربع وستون سنة (١٨٨هـ / ٨٠٤ م) وولد أسحق سنة خمسين ومائة ، ومات سنة خمس وثلاثين ومائتين ( ١٥٠ هـ / ٧٦٧ م ) ( ٢٣٥ هـ / ٨٥٠ م ) ، وكانت سنه خمسا وثمانين سنة، وهو إسحاق بن إبراهيم بن بهمن بن نسك، أصله من فارس خرج هاربا منها من جور بنى أمية فى خراج كان عليه فأتى الكوفة فنزل فى بنى دارم ، وكان إسحاق يقول لا أشتهى الموت حتى يخرج عنى شهر رمضان لعلى أرزق صومه فيكون فى ميراثى ، قال فصام فى أوله أياما وكان إذا تم له صوم يوم تصدق بمائة دينار ثم اشتدت عليه فى آخره فلم يطق الصوم ، وكان مرضه من إسهال عرض له ورثاه إدريس بن أبى حفصة . /

٣٩
صـ
٤٠٢

وكان إسحاق راوية للشعر والمآثر ، قد لقى فصحاء الأعراب من الرجال والنساء ، وكانوا إذا قدموا حضرة السلطان قصدوه ونزلوا عليه ، وكان مع ذلك شاعراً حاذقًا بصناعة الغناء مفننا فى علوم كثيرة يرتزق من السلطان فى عدة عطايا لكماله وفضله ، وله الكثير من الكتب المصنفة التى تولى بنفسه تصنيفها فيما عدا كتاب الأغانى الكبير فقد اختلف فى أمره ونحن نذكر حاله كتاب أغانيه التى عنى بها : -

كتاب أخبار عزة الميلاء/ كتاب أغانى معبد/ كتاب أخبار حماد عجرد/ كتاب أخبار حنين الحيرى / كتاب أخبار ذى الرمة / كتاب أخبار طويس / كتاب أخبار المكن / كتاب أخبار سعيد بن مسجح / كتاب أخبار الدلال / كتاب أخبار محمد بن عائشة / كتاب أخبار الأبجر / كتاب أخبار ابن صاحب الضوء / كتاب الاختيار من الأغانى للواثق / كتاب اللحظ والإشارات / كتاب الشراب يروى فيه عن العباس بن معن بن الجصاص

وحماد بن مسرة / كتاب مواريث الحكماء / كتاب جواهر الكلام / كتاب الرقص والزفن / كتاب الندماء / كتاب المنادمات / كتاب النغم والإيقاع وعدد مهاله / كتاب الهذليين / كتاب قيان الحجاز / كتاب الرسالة إلى على بن هشام / كتاب منادمة الإخوان وتسامر الخلان / كتاب القيان / كتاب النوادر المتخيرة / كتاب الاختيار فى النوادر / كتاب أخبار معبد وابن سريج وأغانيهما / كتاب أخبار الغريض / كتاب تفضيل الشعر والرد على من يحرمه وينقضه / كتاب الأغانى الكبير .

قرأت بخط أبى الحسن على بن محمد بن عبيد بن الزبير الكوفى الأسدى حدثنى فضل بن محمد اليزيدى قال : كنت عند إسحاق بن إبراهيم الموصلى فجاءه رجل فقال : يا أبا محمد أعطنى كتاب الأغانى فقال : أما كتاب الأغانى الذى صنفته أو الكتاب الذى صنف لى ، يعنى بالذى صنفه كتاب أخبار المغنيين واحداً واحداً والكتاب الذى صنف له أخبار الأغانى الكبير الذى فى أيدى الناس .

## حكاية أخرى فى ذلك

٤٠ ص ٤٠٣

حدثنى أبو الفرج الأصفهانى قال : حدثنى أبو بكر / محمد بن خلف وكيع قال : سمعت حماد بن اسحق يقول ما ألف أبى هذا الكتاب قط يعنى كتاب الأغانى الكبير ولا رآه ، والدليل على ذلك أن أكثر أشعاره المنسوبة إنما جمعت لما ذكر معها من الأخبار وما يحيى فيها إلى وقتنا هذا ، وأن أكثر نسبة المغنيين خطأ ، والذى ألفه أبى من دواوين غنائهم يدل على بطلان هذا الكتاب ، وإنما وضعه وراق كان لأبى بعد وفاته سوى الرخصة التى هى أول الكتاب ، فإن أبى ألفها إلا أن أخباره كلها من روايتنا ، وقال لى أبو الفرج هذا سمعته من أبى بكر وكيع حكاية فحفظته واللفظ يزيد وينقص ، وأخبرنى جحظة أنه يعرف الوراق الذى وضعه ، وكان يسمى سندى بن على وحانوته فى طاق الزبل ، وكان يورق لإسحاق فأتفق هو وشريك له على

وضعه ، وهذا الكتاب يعرف فى القديم بكتاب الشركة ، وهو أحد عشر جزءا لكل جزء أول يعرف به فالجزء الأول من الكتاب الرخصة ، وهو تأليف إسحاق لاشك فيه ولا خلف .

وقد ألف إسحاق أخبار جماعة من الشعراء ، فمن ذلك : -

كتاب أخبار حسان / كتاب أخبار ذى الرمة/ كتاب أخبار الأحوص/ كتاب أخبار جميل / كتاب أخبار كثير / كتاب أخبار نصيب / كتاب أخبار عقيل بن علقمة / كتاب أخبار بن هرمة .

## حماد بن إسحاق

قال الصولى : كان حماد ( ت ٢٨٧ هـ : ٩٠٠ م ) أديبا راوية ، شارك أباه إسحاق فى كثير من سماعه ولحق بكبار مشايخه ، سمع من أبى عبيدة والأصمعى ، وألف كتبا فى الأدب كثيرة ، وأخذ أكثر علم أبيه ، وقال غيره : كان حماد يلقب بالبارد . وقال يحيى بن على قلت لأبى : لماذا يسمى حماد البارد ؟ فقال : يا بنى ظلموه . كان يجلس مع أبيه أسحق ، وكان اسحق كالنار الموقدة ظرفا وحدة مزاج . وتوفى حماد ، وله من الكتب:-

كتاب الأشربة / كتاب أخبار الحطيئة / كتاب أخبار ذى الرمة / كتاب أخبار عروة بن أذينة / كتاب مختار من غناء إبراهيم جده / كتاب أخبار روئبة / كتاب أخبار عبيد الله بن قيس الرقيات / كتاب أخبار الندامى . /

## أخبار آل المنجم على النسق

٤١
صـ
٤٠٤

اسم أبو منصور بن حسيس بن وريد بن كاد بن مهابنداد حساس بن فروخ داد بن استاد بن مهر حسين بن يزدجرد ،

وكان يحيى ابنــه مولى المأمون وكنيته أبو على ، وكان أولا متصلا بالفضل بن سهل (ت ٢٠٢ هــ / ٨١٨ م) يعمل برأيه فى أحكام النجوم ، فلما حدثت على الفضل الحادثة اجتباه المأمون ( ٢١٤ هـ / ٨٢٩ م ) ورغبه فى الإسلام فأسلم على يده واختصه ، وتوفى يحيى فى خروجه إلى طرسوس ( ٢١٧ هــ / ٨٣٢ م ) ودفن بحلب فى مقابر قريش ، فقبره هناك مكتوب عليه وله من الولد محمد وعلى وسعيد والحسن ، فأما محمد فكان حسن الأدب حسن البلاغة فصيح اللسان ، وله كتب مدونة وأخبار مشهورة ، فمن كتبه كتاب أخبار الشعراء ، وله معرفة بالغناء والنجوم ، واتصل على بن يحيى بمحمد بن إسحاق بن إبراهيم المصعبى، ثم اتصل بالفتح بن خاقان ، وعمل له خزانة حكمه نقل إليها من كتبه ومما استكتبه الفتح أكثر مما اشتملت عليه خزانة حكمة قط ، وتوفى آخر أيام المعتمد ( ت ٢٧٩ هــ / ٨٩٢ م ) ودفن بسر من رأى ، وله من الولد أحمد أبو عيسى عبد الله أبو القاسم يحيى أبو أحمد هارون أبو عبد الله ولهارون كتب كثيرة .

## حكاية أخرى فى أمرهم

أبو الحسن على بن يحيى بن أبى منصور المنجم ، نادم المتوكل ، من خاصة ندمائه ومتقدمهم عنده وخص به وبمن بعده من الخلفاء إلى أيام المعتمد ، وكان راوية للأشعار والأخبار شاعرا محسنا ، قد أخذ عن إسحق وشاهده ، وله صنعة مقدما عند الخلفاء يجلس بين يدى أسرتهم ويقصون إليه بأسرارهم ويأتمنونه على أخبارهم وتوفى سنة خمس وسبعين ومائتين هجرية ( ٢٧٥ هـ / ٨٨٨ م ) وله من الكتب كتاب الشعراء القدماء والإسلاميين ، روى فيه عن محمد بن سلام ومحمد بن عمر الجرجانى وغيرهما ، كتاب أخبار إسحاق بن إبراهيم ، كتاب الطبيخ .

## أبو الحسن على بن هارون بن على بن يحيى

٤٢
صـ
٤٠٥

رأيناه وسمعنا منه وكان راوية للشعر شاعرا أديبا ظريفا متكلما حبرا نادم جماعة من الخلفاء وقال لى مولدى سنة سبع وسبعين ( ٢٧٧ هـ / ٨٩٠ م ) ، وكان يخضب إلى أن توفى سنة اثنتين وخمسين وثلاثمائة (٣٥٢ هـ / ٩٦٣ م) ، وله ست وسبعون سنة ، وله من الكتب : -

كتاب شهر رمضان عمله للراضى / كتاب النوروز والمهرجان / كتاب الرد على الخليل فى العروض / كتاب رسالته فى الفرق بين إبراهيم بن المهدى وإسحق الموصلى فى الغناء / كتاب ابتدأ فيه بنسب أهله عمله للمهلبى ولم يتمه / كتاب اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط وهو معارضة عن كتاب أبى الفرج الأصفهانى / كتاب الفرق والمعيار بين الأوغاد والأحرار .

## أبو عبد الله هارون

ابن على بن هاورن فى نجار أهله وآبائه ، وكان شاعراً أديبا عارفا بالغناء ، وله صنعة وتقدم فى الكلام ، ولد سنة . . . ، وتوفى ( ٣٩٠ هـ / ١٠٠٠ م ) ، وله كتاب مختار فى الأغانى .

## آل حمدون

وهو حمدون بن إسماعيل بن داود الكاتب وهو أول من نادم من أهله ، وابنه أحمد بن حمدون راوية إخبارى روى عن العدوى ، وله من الكتب كتاب الندماء والجلساء .

## يونس الكاتب

المعروف بيونس المغنى ، وهو يونس بن سليمان ، ويكنى أبا سليمان (ت ١٠٧ هـ / ٧٦٥ م) ، من أهل فارس ، أدرك الدولة العباسية من خط السكرى من الموالى مولى الزبير بن العوام ، وله كتب مشهورة فى الأغانى والمغنيين ، ويقال أن إبراهيم الموصلى عنه أخذ ، فمن كتبه : -

كتاب مجرد يونس / كتاب القيان / كتاب النغم .

## ابن بانة

٤٣
صـ
٤٠٦

واسمه عمرو وبانة أمه ، وهو عمرو بن محمد بن سليمان بن راشد مولى يوسف بن عمر الثقفى وبانة ابنة/ روح كاتب سلمة الوصيف ، وله من الكتب : - كتاب مجرد الأغانى .

وكان خصيصا بالمتوكل أنيسا به ، أخذ عن اسحق وغيره ، وله صنعة فى الغناء ، وعاش أيام المعتضد ، وكان منزله ببغداد وفى بعض الأوقات يمضى إلى سر من رأى ، وتوفى سنة ثمان وسبعين ومائتين (٢٧٨ هـ / ٨٩١ م) .

## النصبى

واسمه حسن بن موسى صاحب كتاب الأغانى على حروف المعجم ، ألفه للمتوكل ، وذكر فى هذا الكتاب أشياء من الأغانى لم يذكرها إسحق ولا عمرو بن بانه ، وذكر من أسماء المغنيين والمغنيات فى الجاهلية والإسلام كل طريف وغريب ، وله : كتاب الأغانى على الحروف / كتاب مجردات المغنيين [ توفى عام ٢٤٥ هـ / ٨٥٩ م ] .

## أبو حشيشة

واسمه محمد بن على بن أمية ويكنى أبا جعفر ، من ولد أبى أمية الكاتب ، وكان طنبوريا حاذقا فى صنعته ، وزعم حجظة أنه أخذ عنه ، وتوفى ( ٢٧٧ هـ / ٨٩٠ م ) ، وله من الكتب : -

كتاب المغنى المجيد رأيته بخط عتيق / كتاب أخبار الطنبوريين .

## حجظة

أبو الحسن أحمد بن جعفر بن موسى بن خالد بن برمك ، شاعر مغنى مطبوع فى الشعر ، حاذق بصناعة غناء الطنبور ، حسن الأدب بارع فى معناه ، وقد لقى العلماء والرواة ، وأخذ عنهم ، وأخباره أشهر وأظهر من أن نذكرها فى كتابنا لقرب عهده منا ، وكان مع ما وصفناه به بعيداً عن أدب النفس ، وكان وسخا وفى عينه بعض العهدة بل العهدة كلها .

وتوفى حجظة بواسط ، وقد خرج إلى أبى بكر بن رائق سنة ست وعشرين وثلاثمائة ( ٣٢٦ هـ / ٩٣٧ م ) بعلة الذرب ، وله من الكتب : -

كتاب الطبيخ لطيف / كتاب الطنبوريين / كتاب فضائل السكباج / كتاب النديم / كتاب ما شاهده من أمر المعتمد / كتاب المشاهدات / كتاب ما جمعه مما جربه المنجمون فصح من الأحكام .

## أبو أيوب المدينى ( القرن ٣ هـ / ٩ م )

٤٤
صـ
٤٠٧

واسمه سليمان بن أيوب بن محمد ، من أهل المدينة ، من الظرفاء الأدباء عارفا بالغناء وأخبار المغنيين ، وله فى ذلك عدة كتب منها : -

كتاب أخبار عزة الميلاء / كتاب ابن مسجح / كتاب قيان الحجاز / كتاب قيان مكة / كتاب الاتفاق / كتاب طبقات المغنيين / كتاب

النغم والإيقاع / كتاب المنادمين / كتاب أخبار ظرفاء المدينة / كتاب ابن أبى عتيق / كتاب أخبار ابن عائشة / كتاب أخبار حنين الحيرى / كتاب ابن سريج / كتاب الغريض .

## ابن خرداذبه

أبو القاسم عبيد الله بن أحمد بن خرداذبه ، وكان مجوسيا أسلم على يد البرامكة ، فتولى أبو القاسم البريد والخبر بنواحى الجبل ، ونادم المعتمد وخص به ، وله من الكتب :

كتاب أدب السماع / كتاب جمهرة أنساب الفرس والنوافل / كتاب المسالك والممالك / كتاب الطبيخ / كتاب اللهو والملاهى / كتاب الشراب / كتاب الأنواء / كتاب الندماء والجلساء [توفى عام ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م] .

## السرخسى

أبو الفرج أحمد بن الطيب السرخسى ، متأدب بليغ كثير الرواية ، وله من الكتب : -

كتاب السياسة / كتاب المسالك والممالك / كتاب أدب الملوك / كتاب الدلالة على أسرار الغناء .

## ابن أبى منصور الموصلى ( القرن ٣ هـ/ ٩ م )

وهو يحيى بن أبى منصور ، وأهله بالموصل كثير ، وكتبه موجودة ، وكان فى نهاية حسن الأدب وله من الكتب : -

كتاب الأغانى عمله على الحروف / كتاب المعاريض / كتاب الطبيخ لطيف / كتاب العود والملاهى .

## جراب الدولة

٤٥
صـ
٤٠٨

واسمــه أحمد بن محمد بن علوجة السجزى ، ويكنى أبا العباس ، وكان طنبوريا ، أحد / الظرفاء والمتطايبين ويقلب بالريح ، ويعرف بجراب الدولة ، وله من الكتب : -

كتاب النوادر والمضاحك فى سائر الفنون والنوادر وسمى هذا الكتاب ترويح الأرواح ومفتاح السرور والأفراح وجعله فنونا وهو كتاب كبير .

## المسعودى

هذا الرجل من أهل المغرب ، يعرف بأبى الحسن على بن الحسين ابن على المسعودى (ت ٣٤٥ هـ/ ٩٥٦/٩٥٧م) من ولد عبد الله بن مسعود، مصنف لكتب التواريخ وأخبار الملوك ، وله من الكتب : -

كتاب يعرف بمروج الذهب ومعادن الجوهر فى تحف الأشراف الملوك وأسماء القرايات / كتاب ذخائر العلوم وما كان فى سائر الدهور/ كتاب الاستذكار لما مر فى سالف الأعمار / كتاب التاريخ فى أخبار الأمم من العرب والعجم / كتاب رسائل .

## قريض المغنى

قريض الجراحى ، وكان فى جملة أبى عبد الله محمد بن داود ابن الجراح، واسمه ... ، من حذاق المغنيين وعلمائهم ، وينبغى أن يكون فى طبقة حجظة وبعده فيلحق بموضعه فإنا سهونا عن ذكره . وتوفى قريض فى سنة أربع وعشرين (٣٢٤ هـ/ ٩٣٦م) وفيها مات حجظة ، وله من الكتب : -

صناعة الغناء وأخبار المغنيين / ذكر الأصوات التى غنى فيها على الحروف ولم يتمه والذى خرج منه نحو ألف ورقة .

## ابن طرخان

أبو الحسن على بن حسن ، حسن المذهب فى الغناء ، وله بضاعة فى الأدب ، وتوفى فى القرن ( ٤ هـ / ١٠ م ) ، وله من الكتب : -

كتاب النوادر والأخبار / كتاب أخبار المغنيين الطنبوريين / كتاب أنساب الحمام / كتاب ما ورد فى تفضيل الطير الهادى .

هذه المقتطفات أخذت من المقالة الثالثة من الفن الثالث من كتاب الفهرست لأبى الفرج ، وقد ذكرت أعمال موسيقية لبعض الكتاب العرب بمواضع أخرى فى ذات الكتاب نذكر من بينهم : -

## إبراهيم بن المهدى

٤٦
صـ
٤٠٩

أبو إسحاق إبراهيم بن المهدى له كتاب الأغانى وهو الأول من نوعه باللغة العربية ( توفى فى ٢٢٤ هـ / ٨٣٩ م ) .

## الكندى

أبو يوسف يعقوب بن أسحق الكندى له الرسالة الكبرى فى التأليف ، الرسالة فى الأخبار عن صناعة الموسيقى ، المدخل إلى صناعة الموسيقى ، رسالة فى الإيقاع ، مختصر الموسيقى فى تأليف النغم وصنعة العود ، الرسالة فى ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية . الكتاب الكبير فى تأليف النغمات ، كتاب فى أقسام القانون ( من المحتمل أن يكون قانون إقليدس ) توفى فى (٢٦٠ هـ / ٨٧٤ م ) .

## السرخسى

هو أبو العباس أحمد بن محمد بن مروان السرخسى ، له : كتاب المدخل إلى علم الموسيقى / كتاب الموسيقى الكبير وهو أفضل كتاب من هذه النوعية / كتاب الموسيقى الصغير / كتاب اللهو والملاهى الذى تناول كلا من الغناء والمغنيين / كتاب المغنيات ( توفى فى عام ٢٨٦ هـ / ٨٩٩ م).

## ابن المعتز

أبو العباس عبد الله ابن المعتز ، له الكتاب الشامل فى الغناء ( ومن المحتمل أن يكون بحث نادر من نوعه ) وكذلك كتابه فى الشعر (توفى عام ٢٩٦ هـ / ٩٠٨ م) .

## منصور بن طلحة

منصور بن طلحة بن الحسينى ، له كتاب المؤنس فى الموسيقى ، وقد كتب على أساس نظريات الكندى ( توفى عام ٢٩٨ هـ / ٩١٠ م ) .

## أبو الفرج الأصفهانى

أبو الفرج على بن الحسين بن محمد بن أحمد القرشى الأصفهانى ، له كتاب مجرد الأغانى / كتاب أدب السماع (توفى عام ٣٥٦ هـ / ٩٦٧م) وهو مؤلف كتاب الأغانى الكبير .

تعتبر الحقيقة القائلة إن أعمال واضعى نظريات الموسيقى اليونانيين المشهورين كانت معروفة فى الترجمات العربية من أواخر القرن الثالث حتى

بداية القرن العاشر ، واحدة من أكثر الأمور إثارة للدهشة فى التاريخ الموسيقى للعصور الوسطى ، فبينما لم يكن لدى أوروبا الغربية سوى مختصرات لاتينية لـ ( بؤتيوس ) و ( مارتيانوس ) و ( كابيلا ) و ( كاسيدورس ) / و( أيسيد دور الاشبيلى) و ( أورليان الرومى ) ، امتلكت الشعوب التى تتحدث بالعربية معظم أعمال ( أرسطو) ، بما فيها كتاب ( النفس ) الذى يتناول الأسس الفيسيولوجية للصوت ، وكتاب ( الحس ) ، وكتاب ( المسائل ) وكتاب ( أقوال الفلاسفة فى الموسيقى ) ، وكتابى ( التوليف ) و ( الإيقاع ) لـ ( أرسطوكسينوس) ، وكتاب (القانون) لـ ( إقليدس ) والمقدمة الموسيقية لـ ( كليونيدس ) وكلاهما من الكتب المعروفة فى الترجمات العربية ، هذا بالإضافة إلى كتاب (الهارمونى) لـ ( بطليموس ) فى أجزاء منه ، وكتاب ( الصوت) لـ ( جالينوس ) ، وترجمة تعليقات ( ثامسطيوس ) و ( الإسكندر الأفروديسى) على كتاب (النفس) لأرسطو ، وأخيرا أعمال ( أرشميدس ) و ( هيرون ) ، اللذان كتبا رسائل مختلفة عن الأرغن وعلم السوائل المتحركة المستمدة من مصادر يونانية وعرفت فى اللغة العربية ، ومعظمها مذكور فى كتاب الفهرست لأبى الفرج بن النديم .

| ٤٧ |
| --- |
| صـ |
| ٤١٠ |

## تعليق على كتاب الفهرست

يعتبر كتاب الفهرست الذى كتب فى أواخر القرن العاشر أحد الثروات الببليوجرافية فى العصور الوسطى ، وعندما نتصفح أوراق الكتاب نلمس الفارق الكبير بينه وبين الأدب فى أوروبا الغربية .

فالكتاب لم يخطُ سوى خطوات قليلة فى مجال الموسيقى ، بينما تخطو بقية صفحاته خطوات واسعة فى كل مجالات النشاط الفكرى بين الشعوب التى تتحدث بالعربية مقارنة بأوروبا المسيحية التى كانت لا تزال فى مرحلة

بدائية ، (وقد اختلفت الأقاويل حول أصل هذا الكتاب) واعتبره العلامة (سبرنجر) فهرسا لبعض المكتبات وهذا ما رفضه الباحثين فيما بعد .

ولسوء الحظ فنحن لا نعرف الكثير عن مؤلفه ، ومن المؤكد أن والده كان من الندماء ، وكان يعمل كابنه وراقًا ، ولهذا لقب بالنديم أو الوراق ، وحيث إن كاتبنا كان من ندماء القصر . فكان مصرح له بدخول مكتبة الخليفة ، ومن المحتمل أن يكون قد استقى منها معلوماته .

وقد أكد ياقوت ( المتوفى فى ٦٢٦ هـ /١٢٢٩ م ) أنه استخدم نسخة من كتاب الفهرست بخط يد النديم نفسه ، وذكر السحائى مؤلف المعجم (المتوفى فى ٦٥٠ هـ / ١٢٥٢ م) نفس الكلام . ومن المحتمل أن تكون أيا من هاتين النسختين بمكتبة الخليفة التى دمرت تماماً عند نهب بغداد عام ( ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م ) .

| ٣٢٥ |
| --- |
| ص |
| ٤١١ |

# نظرية الموسيقى عند الإغريق

## من مصادر عربية

تجدر الإشارة إلى أنه فى العصور الوسطى ، فى الوقت الذى كانت معظم أوروبا الغربية تجهل كتابات علماء الموسيقى الإغريق ( فيما عدا ما أمكن جمعه من كتابات مارتيانوس كابيلا وبؤتيوس وكاسيودورس وإيزدورالإشبيلى ) ، كان العرب على دراية برسائل أرسطو كسينوس وأرسطو طاليس وإقليدس ونيقوماخوس وبطليموس .

وقد ساعدتنا كتابات العرب عن المؤلفين الإغريق السابق ذكرهم فى إلقاء الضوء على بعض من أعمالهم ، إضافة إلى أنه من المحتمل جداً أن تكون تلك الكتابات قد أزالت غموض العديد من الكلمات أو الفقرات فى مؤلفات الإغريق على اعتبار أن العرب قد نقلوا عن الإغريق .

ومن الأفضل حتى نتمكن من تناول هذه المسألة من خلال ورقة بحثية مختصرة أن يتم ذلك فى إطار موضوعين :

**الأول** : علماء الموسيقى الإغريق        **الثانى** : علماء الموسيقى العرب

## علماء الموسيقى الإغريق

| ٣٢٦ |
| --- |
| ص |
| ٤١٢ |

تحدث ابن القفطى ( ت ١٢٤٨ م ) عن فيثاغورث كمؤلف رسالة فى الموسيقى ترجمت إلى اللغة العربية ، وقد حظى فيثاغورث باحترام علماء

الموسيقى العرب ، باعتباره مؤسس نظرية الموسيقى ، رغم وجود عدد قليل من النظريات يحمل اسمه . / كما يعد مسئولاً فى المقام الأول مع هيرمس عن الآراء التى تحدثت عن التأثير المعنوى للموسيقى .

وذكر ابن القفطى أن أفلاطون كتب عن الموسيقى فى شبابه ، وهى المقولة التى لم ترد فى الوثائق اليونانية . وقد تضمن كتاب طيماءوس لأفلاطون ( صفحات ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٧ ، ٦٧ ) كل ما نعرفه عن كتابات أفلاطون فى الموسيقى ، وترجمة يوحنا ابن البطريق ( ت ٨١٥ م ) للعربية ، ثم أعاد ترجمته مرة أخرى ، حنين ابن اسحق ( ت ٨٧٣ م ) .

ولأرسطو تأثير هائل على حركة الثقافة العربية ، فمن بين كتبه الموجودة لدى العرب والتى تتناول النظرية التأملية فى الموسيقى كتاب " المسائل " وكتاب " فى النفس " وكتاب " الحيوان " وقد ترجم حنين ابن اسحق للعربية كتاب " المسائل " ، الذى يتناول الموسيقى فى تسعة عشر جزءاً ، وكتاب " فى النفس " الذى يشتمل على فصل فى الصوت .

أما كتاب " الحيوان " ، فقد ترجمة يوحنا ابن البطريق ، وأعاد ترجمته أبو بشر متى ( ت ٩٤٠ م ) ، والعمل الذى ينسبه وينريش إلى أرسطو بعنوان ( تأسيس موسيقى ) - وليس ( ثأسيس فوسيقى ) ، الذى يبدو أنه خطأ من الناسخ .

كما يوجد كتاب آخر بالعربية ، يبدو أنه لأرسطو بعنوان ( قول الحكماء فى الموسيقى ) ، ومن بين الشروحات على كتاب " فى النفس " كمؤلفين إغريق والتى ظهرت باللغة العربية شرح تيمثيتوس ، سيمبليشوس ، الكسندر أفروديسينس ، وقد قام حنين ابن أسحق بترجمة الأول والأخير للغة العربية ، كما ترجم كتاب لجالينوس بعنوان " الصوت " كل تلك الكتابات هى التى شكلت الجوانب الطبيعية والفسيولوجية لنظرية الصوت عند العرب .

كما وصلت إلينا العديد من الأعمال لأرشميدس وأبولونيوس وبرجايوس ومورطس أو موريسطس باللغة العربية من خلال شرح آلة الأرغن أو الآلات المشابهة ، وهى غير موجودة فى النصوص الإغريقية ، وربما يكون الأهم من ذلك اقتباسات العرب من مجموعة المؤلفين التالى ذكرهم :

فقد ذكر كتاب الفهرست ( عام ٩٨٨ م ) ، أن أرسطو كسينوس / له كتابان باللغة العربية وهما " الريموس " - ويبدو أن الناسخ وقع فى خطأ ، وأن الأسم الصحيح هو "الروس" ، وهذا يتفق مع أراء ماركورد و ويستفال وجيفارت من أن كتاب أرسطو كسينوس يتكون من جزءين أحدهما بعنوان "الروس" ، أما الكتاب الثانى فهو " الإيقاع " ، والذى توجد منه أجزاء متفرقة ، قام ويستفال بجمعها من الإغريق .

| ٣٢٧ |
| --- |
| صـ |
| ٤١٣ |

ويذكر كل من كتاب الفهرست وابن القفطى ، أن لإقليدس كتابين فى الموسيقى باللغة العربية ، وهما كتاب " النغم " وكتاب " القانون " ، وربما يكون كتاب " النغم " هو مقالة تنسب إلى كليونيدس ، أما كتاب " القانون " ، فمن الواضح أنه كتاب " كتاتومى قانوتوس " .

ومن المثير للدهشة ، أنه لا يوجد أى مخطوط يونانى ينسب هذين الكتابين إلى إقليدس ، كما لم ينسب أى كاتب سابق لبرفيرى كتاب "النغم" لإقليدس ، ومع ذلك فقد أظهر كتاب الفهرست أن المصدر الأصلى للترجمة العربية كان يحمل اسم إقليدس ، أو أن يكون مؤلف الفهرست على علم بما كتبه برفيرى فى إرجاع كتاب " النغم " لإقليدس . كما جاء بالفهرست أن نيقوماخوس ألف كتاب الموسيقى الكبير والعديد من المختصرات عليه ، مما لنا ما قاله فون جان وآخرون إن نيقوماخوس صنف عملاً أكثر تفصيلاً كما وعد .

وهذا يتضح من تطابق عنوان الكتاب باللغة العربية بدرجة كبيرة مع ما ذكره نيقوماخوس نفسه عن تأليفه لكتاب أكبر / وربما يكون المختصر الذى بين أيدينا مجرد واحد من المختصرات التى سبق الإشارة إليها .

| ٣٢٨ |
| --- |
| صـ |
| ٤١٤ |

ويتناول كتاب العدد لنيقوماخوس أيضاً ، الأبعاد الموسيقية والقانون ومعنى التوافق ، وقد ترجمه للعربية أيضاً ثابت بن قرة ( ت ٩٠١ م ) .

ورغم إغفال كل من كتاب الفهرست وابن القفطى وابن أبى أصيبعة لبطليموس كعالم موسيقى ، فإن ذكره جاء على لسان ابن عبد ربه (ت ٩٤٠ م) والمسعودى (ت ٩٥٦ م) وإخوان الصفا (القرن العاشر) ومن المحتمل أن يكون كتاب الموسيقى هو الكتاب الموجود لدينا باللغة اليونانية ، ويمكن أن نفترض من خلال كتابات المقرى (ت ١٦٣٢م) ، أن زرياب (القرن التاسع) المغنى الأندلسى الشهير كان ملماً بكتاب الموسيقى لبطليموس .

وليست لدينا معلومات محددة عن الوقت الذى ترجمت فيه أعمال أرسطوكسينوس وأقليدس ونيقوماخوس وبطليموس ، أو من الذى قام بترجمتها إلى العربية ، كما لم يتبق لدينا أى من هذه الترجمات ، وإن كان كتاب الأغانى لأسحق الموصلى ( ت ٨٥٠ م ) يقدم لنا دليلاً على أنها ترجمت قبل عام (٨٤٧ م) ، حيث يتحدث عن ترجمة بعض من كتب الأوائل ، ويقصد بهم الإغريق فى الموسيقى لمحمد بن الحسن بن مصعب . ومن المعروف أن هذه الحادثة وقعت قبل عام (٨٤٧ م) . ويعتبر حنين بن أسحق ( ت ٨٧٣ م ) والكندى ( ت ٨٧٤ م ) وثابت بن قده ( ت ٩٠١ م ) وقسطا ابن لوقا ( ت ٩٣٢ م ) أعظم أربعة مترجمين فى الوسيقى ، وإليهم تنسب بعضاً من الترجمات التى تم ذكرها . ولحنين بن اسحق كتاب بعنوان "اجتماعات الفلاسفة" يشتمل على فصل بعنوان " اجتماعات الفلاسفة ونوادرهم فى الألحان والموسيقى " ، ولا زالت لدينا الترجمة العربية لهذا الكتاب الذى وردت به اقتباسات لكل من فيثاغورث وأفلاطون وأرسطو / وإقليدس وهرمس وآخرون ، إضافة إلى فاتلودس الذى يبدو أنه فاندورس أو كانديورس الذى تحدث عنه ابن خرداذبة ( ت ٩١٢ م ) وترجم هذا الكتاب أيضاً من العربية إلى العبرية على يد الحرزى (القرن الثالث عشر).

٣٢٩
صـ
٤١٥

# علماء الموسيقى العرب

رغم عدم استطاعتنا الاحتفاظ بأى من الترجمات العربية لأعمال علماء الموسيقى الإغريق ، أمثال أرسطوكسينوس وإقليدس ونيقوماخوس وبطليموس ، إلا أن كتابات كل من الكندى والفارابى وإخوان الصفا وأبو عبد الله محمد الخوارزمى وابن سينا وابن زيلة وصفى الدين عبد المؤمن والشيرازى وآخرون ، و تظهر عظمة تلك الترجمات ، حتى أن الإغريق أنفسهم كان يجب عليهم دراستها .

وقد اعترف الكندى (ت ٨٧٤م) أنه سار على نهج الأوائل ، أى الإغريق فيما يخص النظرية التأملية فى الموسيقى . ومن المرجح أن يكون الكندى قد كتب الرسائل الأربع الموجودة لدينا أثناء حكم المعتصم (٨٣٣ - ٨٤٢م) وقبل نهاية حكم المتوكل ( ٨٤٧ - ٨٦١ م ) .

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل استمد الكندى معلوماته من علوم الإغريق ، من النصوص اليونانية أم من الترجمات ؟

يتضح من إشارة الكندى للقيثارة فى إحدى رسائله الأربعة ، أنه استمد معلوماته من مصادر سريانية ، ولهذا فمن الصعب تحديد المصادر التى اعتمد عليها الكندى ، رغم تناوله لموضوعات نظرية الصوت والأبعاد والأجناس والجموع والأنواع واللحون والطنينات والانتقال والتأليف ، وهو نفس ما تناوله الإغريق .

فبالتأكيد كان الكندى ملماً بما كتبه إقليدس وبطليموس ، إلا أن الكثير من آرائه عن الجوانب الطبيعية والفيزيائية لنظرية الصوت ، كانت غاية فى الابتكار والإبداع ، / حيث انفرد بقدرات خاصة ، كما ساعدته براعته الرياضية على كتابة شروحات وتصحيحات لمبادىء إقليدس .

٣٢٠
صـــ
٤١٦

أما الفارابى ( ت ٩٥٠ م ) ، فقد اختلفت مصادره تماماً عن الكندى ، حيث إن السبب الأساسى لكتابة مؤلفه الشهير، كتاب " الموسيقى الكبير " ، يرجع إلى عدم رضائه عما تحمله الترجمات العربية من نظريات إغريقية ، فقد وجد كثير من الغموض فى الترجمات العربية مما جعله يلقى باللوم على الناسخين ، حتى لا يلقى بالمسئولية على الكتاب الأوائل .

ويعتبر إقليدس وبطليموس وتيميستيوس المرجع الأساسى للفارابى ، الذى كتب شرح للشرح الذى كتبه تيميستيوس على كتاب " فى النفس " والذى تناول نظرية الصوت تفصيلاً .

وقد ذكر أحد المؤلفين المحدثين أن الفارابى ربما يكون مطلعًا على كتابات أريستديس كونيتليانوس ، ولكن هذا الرأى بعيد الاحتمال ، لأن أسلوب الفارابى فى تناول نظرية الإغريق يوضح أن إقليدس كان المرجع الرئيسى له .

وكان إخوان الصفا وهم أرسطوطاليين متطرفين على دراية بكتابات نيقوماخوس وبطليموس وإقليدس وآخرون ، ويبدو أنهم نقلوا عن الكندى ( أو عن مصادره ) حيث إنهم وقعوا فى نفس الأخطاء ، كما نقلوا عن كتاب "اجتماعات الفلاسفة" لحنين ابن إسحق ، وقد ذكر الإخوان أن فيثاغورث هو مؤسس نظرية الموسيقى ، ثم جاء بعده كل من نيقوماخوس وبطليموس وإقليدس ، الأمر الذى يجعلنا نفترض معرفة الإخوان برسائل إقليدس السابقة .

٣٣١
صـ
٤١٧

وتعد نظرية الإخوان فى انسجام الأصوات مع الأجرام السماوية فى غاية التشويق ، حيث لم ترد فى كتابات أيًا من الكتاب الإغريق السابق ذكرهم ، وربما تكون فى كتابات فيتروفيس ، فهل اقتبس الإخوان نظريتهم من مصدر إغريقى مجهول ، أم أنها من ابتكارهم ؟

كما تنــاول أبو عبد الله محمــد الخوارزمى ( القرن العاشر ) مؤلف كتاب " مفاتيح العلوم " نظرية الإغريق ، ويتضح من مصطلحاته أنه استخدم مصــادر مختلفــة عن الكندى والفــارابى ، وتعتبــر إشــارته إلى الآلات الموسيقية البيزنطية إضافة ، حيث إن معرفتنا بالموسيقى البيزنطية فى تلك الفترة قليلة .

ويدعى ابن القفطى أن ابن سينا ( ت ١٠٣٧ م ) تناول جوانب نظرية الموسيقى التى أغفلها الأوائل بالإضافة إلى معالجة مطولة للموضوع فى كتابه العظيم " الشفاء " ورسالته الصغرى " النجاة " ، كما كتب ابن سينا أعمالاً منفردة عن نظرية الموسيقى . ويفترض كل من كسيرى ووينريخ أنه كتب مختصر لكتاب إقليدس فى الموسيقى ولكن يبدو أنهما قد أساءا فهم كلام ابن القفطى فى هذه المسألة ، حيث ذكر أن ابن سينا اختصر فقط علم إقليدس ( أى الهندسة ) والرياضيات والموسيقى .

وقد استخدم ابن سينا كتابات الفارابى بحرية ، كما كان لاطلاعه على نظرية الإغريق أهمية كبيرة .

ويذكر ابن أبى أصيبعة أن ابن الهيثم ( ت ١٠٣٨ م ) مؤلف كتاب " شرح القانون " و " شرح الروميونيقى " ومن المؤكد أن هذين الكتابين هما رسائل لإقليدس ، حيث ذكر ابن القفطى الأول تحت عنوان " شرح قانون إقليدس " ، بينما وقع الناسخ فى خطأ عند كتابة عنوان الكتاب الثانى " شرح الأرمونيقا " .

ابن زيلة ( ت ١٠٤٨ م ) هو تلميذ ابن سينا ويؤكد كتابة " الكافى فى الموسيقى " الذى توجد منه نسخة فريدة فى المتحف البريطانى / أنه سار على نهج معلمه فى محاكاة نظرية الإغريق رغم تحرره إلى حد ما عند تناول نظرية العرب ، واستخدم التدوين الموسيقى لنيقوماخوس .

٢٣٢
صـ
٤١٨

اطلع صفى الدين عبد المؤمن ( ت ١٢٩٤ م ) ، واقتبس من الفارابى وإبن سينا ، ولكونه قيمًا على مكتبة المستعصم آخر خلفاء بغداد ، فربما يكون قد فحص الترجمات الأصلية التى كتبت فى القرون الثامن والتاسع والعاشر ، خاصة الموجودة فى بيت الحكمة والتى يبدو أنها كانت لا تزال محفوظة فى مكتبة الخليفة ، وصفى الدين أول من حدثنا عن استخدام العرب للتدوين النيقوماخى لتسجيل ألحانهم .

وعلى الرغم من التدمير الذى أصاب المكتبات الكبرى فى الشرق الإسلامى وفى إسبانيا المسلمة والمسيحية على أيدى المغول مما أفقدنا الكثير من الكتابات الإغريقية فى الموسيقى باللغة العربية ، فإن بعضًا منها لا زال باقيا ، ويتضح هذا فى كتابات الشيرازى ( ت ١٣١٠ م ) ومخطوط محمد بن مراد وشرح مولانا ( القرن الخامس عشر ) وشمس الدين الصيداوى ( مخطوط القرن السادس عشر ) .

ويوجد فى كتاب " شرح مولانا " تدوين إغريقى قديم يشبه إلى حد ما οημελα فى أليبيس ، كما دون شمس الدين الصيداوى النغمات بطريقة المدرج الموسيقى مما يتفق مع النماذج الإغريقية أو ( البيزنطية ) التى قدمها جاليلى وكيرشر .

| ٣٣٣ |
|---|
| صـ |
| ٤١٩ |

وعلى أية حال / ، فوجود النظير العربى للنماذج البيزنطية ، طرح سؤال غاية فى الإثارة ألا وهو :

هل نقل العرب عن البيزنطيين أم علينا أن نفترض أن الاقتباس كان بالعكس ؟

هنرى جورج فارمر ( جلاكسو )

| ٢٥ |
| --- |
| صـ |
| ٤٢٠ |

# علم الخواص عند قدماء الإغريق

هنرى جورج فارمر

تعنى الكلمة اليونانية ( التأثير ) الطبع أو الميول أو النزعة أو المزاج أو المزاج العقلى ، وبالمعنى الطبى الفيزيائى القديم ( الخلط ) . و كان من المعتقد أن الموسيقى يمكن أن تسبب أو تستنبط تأثير معين فى البناء العقلى وحتى البدنى للإنسان . وذلك تبعًا لبنائها الشكلى المحدد النغم أو الإيقاع . ويعد هذا التصور ميراثًا منذ عهد الأرواحية - أى الاعتقاد بأن الروح هى المبدأ المنظم للكون ، والفتشية - أى الاعتقاد فى السحر ، والطوطمية - نسبة إلى وثنى يدعى طوطم ، وقت أن كان الإنسان البدائى عاجزًا عن أن يفصل بين نفسه و العالم الذى يحيط به ، لدرجة أنه كان يظن أن الكائنات الحية والجماد شىء واحد .

فعندما كان يضرب على قطعة من خشب أو حجر أو جلد ، أو ينفخ فى قصبة أو محارة أو قرنْ مجوف ، يعتقد أن الصوت الصادر من هذه الأشياء يربطه بعالم الجماد ، حتى أصبح ينسب لكل شئ فى الطبيعة نفس العمليات العقلية والجسدية الخاصة به .

وعلى هذا ، فالقرع على الخشب النقرى أو قرع جلد الطبلة أو صفير المزمار أو بواق بوق أو محار ، كل هذه الأصوات ما هى إلا أصوات فعلية لهذه الأشياء فى عالم الأرواح الذى يحيط به .

فهل هناك أدنى شك فى أن الإنسان الأول كان ينظر لتلك الآلات التى تصدر الأصوات كفتشيات و يقدم لها التبجيل الطوطمى ؟

ومع بزوغ الحضارة فى بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة ، وارتقائها بالمستوى الثقافى للمعابد ، ظهرت آراء أكثر قوة ، فأصبح الإعجاز السماوى مصدر إلهام تلك الشعوب ، الأمر الذى كان غريبًا بالنسبة لتلاميذهم من اليونانيين القدماء .

وما يدعو للضحك فى اعتقاد هؤلاء اليونانيين ، أن موسيقارهم الأسطورى ( أورفيوس ) يمكن أن يروض الوحوش الضارية بأغانيه ، أو أن ( أمفيون ) يستطيع أن يبنى جدران ( Phebes ) بسحر قيثارته ، أو أن (تيموثيوس) يهدئ أو يثير عقل ( داريوس ) بمثل تلك الأساليب ، ولكن من المؤكد أن مذهب التأثير كانت له جذور عميقة فى العصور القديمة ، وقد كانت الدراسات الكهنوتية ، إلى ( آلة السموات ) هى المحرك الأساسى لتلك المعتقدات ، وذلك من خلال أفكارهم عن السماء وتأثيرهم الواضح على كل الموجودات ، ومن ثم / فقد خلفت المفاهيم التنجيمية تصورات أخرى أثرت بعمق على الموسيقى ، كما أوضحت فى فصل موسيقى بلاد ما بين النهرين القديمة فى قاموس تاريخ الموسيقى الجديد . وأدت هذه المعتقدات إلى نشأة نظام كونى معقد ، يحدث تبادل روحى بين الكون بأكمله ، لعبت فيه الحركة وابنتاها - اللحن و الإيقاع ، دورًا مهمًا .

٢٠٦
صـ
٤٢١

وقد أدى علم التنجيم إلى ظهور الرياضيات ، ومن ثم فقد خضعت الآلهة الوثنية إلى علوم دقيقة كما قال ( كيومنت ) وإن لم تكن شديدة الدقة ، لأن الرقم يختلف عن الشكل ، ولكنها بمثابة تفكير رياضى على حد قول (فيلو جديوس) ، وبالمعنى الذى عرفه الكلدانيون الذين أدخلوا الموسيقى فى هذا السياق ، مما أوجد تآلف متسق بين الكون بأكمله .

ويرجع السبب للطبيعة فى تقديس رقم سبعة ، فيمكن ملاحظة وجوده فى الشكلين رباعى الأضلاع والمثلث ، اللذين استخدمهما شعوب ما بين النهرين قديمًا فى التنبؤ ، كما لاحظ كهنتهم دلالاته فى الأمور السماوية كما فى الكواكب السبعة ، إضافة إلى تقسيم السماء إلى أربعة أقسام بكل قسم ثلاثة أجزاء و هى التى توجد بها البروج .

ويذكر (فيلو جديوس) أن السلم السباعى تآلف على أساس أوتار القيثارة السبعة ، وتناسبها مع الكواكب السبعة فى انسجام رائع ، إضافة إلى أن لرقم سبعة أربعة حدود وثلاثة نسب فأصله ١ : ٢ ، ٢ : ٣ ، ٣ : ٤ ، بما لديها من دلالات سحرية تنجيمية .

ومن المحتمل أن تكون فكرة انسجام الأجرام السماوية قد نشأت فى بلاد ما بين النهرين ، و بالرجوع مرة أخرى إلى أقوال ( فيلو جديوس ) ، نجده مقتنع تمامًا بأن السماء تغنى و تؤدى التآلف الموسيقى تبعًا لحركة الأجسام السماوية الموجودة بها .

وبالطبع ، فالبشر عامة غير مؤهلين لسماع تلك الألحان السماوية ، ولكن المختارين فقط ، و من بين هؤلاء ، كان ( موسى ) بالنسبة لليهود و(فيثاغورث) بالنسبة لليونانيين والعرب ، وتعتبر تعاليم ( فيثاغورث ) الشرارة الأولى التى انبعثت منها معرفتنا بفكرة انسجام الأجرام السماوية. ويضيف ( أيا مبليكوس ) أن بابل كانت المكان الذى تعلم فيه ( فيثاغورث ) الموسيقى و المعارف الأخرى ، ويحتمل أن تكون فكرة الانسجام قد ظهرت فى ذلك الوقت .

ويذكر ( سنسورينس ) أن / فيثاغورث صاحب مقولة إن الكون كله قد نشأ طبقًا للنسب الموسيقية ، و أن الكواكب السبعة التى تدور بين السموات و الأرض يصدر عنها أصوات متناغمة تعتبر أروع موسيقى .

| ٢٧ |
| --- |
| ٤٢٢ |

ومن هنا يتضح أن مبدأ التأثير نشأ من هذه الفكرة و ترعرع على يد أتباع فيثاغورث حتى حظى فى النهاية بتأييد غالبية الناس . ويؤكد (فاليروس مكسيمس) أن من ضمن المعارف التى يقال أن ( فيثا غورث ) قد اكتسبها فى بابل ، كانت الخصائص الجوهرية للنجوم و تأثيرها على الإنسان .

وقد تبنى ( فيثاغورث ) ، مثل كلدانى تلك المنطقة و الذين يقال إنهم معلمو فيثاغورث ، فكرة أن الموسيقى جزء من الكون ، له سمات أو نزعات معينة ، ويمكن لهذه الموسيقى من خلال التوافق اللحنى أو الإيقاعى المرتبط بالظواهر السماوية والأرضية أن يثير استجابة عقلية وجسدية متوافقة. ولهذا فقد رأى (فيثاغورث) أن لحنًا أو إيقاعًا معينًا يمكن أن يطرد الكآبة ، وآخر يسكن الحزن ، وثالث يكبح الغضب ، ورابع يبدد الخوف .

وقد وجد أن جذور الكثير من تلك المعتقدات مطمور فى الديانة القديمة لبلاد ما بين النهرين .

ويؤكد ( بلوتارك ) فى تعليقه على ( تيماءوس ) أن الكلدانيين قد ربطوا بين الانسجام اللحنى والفصول الأربعة ، فإذا ما ربطنا بين هذا الكلام وبين ما ذكرناه عن أفكار فيثاغورث و معتقدات شعوب ما بين النهرين فى هذا الموضوع ، أصبح لدينا خلاصة ما عرفته شعوب ما بين النهرين عن مذهب التأثير ، والذى يعد شيئًا مشوقًا حتى و إن لم يكن مؤكدًا .

وقد ذكر المؤلف ( إل . كينج ) فى كتابه تاريخ بابل ، أن أربعة وسبعة تعد أرقامًا مقدسة ، وعلى هذا فكما كان مذهب التأثير عند شعوب ما بين النهرين هو الأساس لما أطلق عليه الكتاب العرب فى العصور الوسطى ، وبخاصة الفيثاغوريين ( الرباعيات المجتمعة والمتفرقة ) ، فإنه يمكننا وضع تصور للسباعيات ، وذلك فى الجداول الموجودة ص ٢٩ ، ٣٠ .

وقد رجعت فى جدول الرباعيات إلى بلوتارك و فيثاغورث فيما يتعلق بالفصول والأبعاد والإيقاعات ، وفيما يتعلق بالمنطق إلى المؤلفين العرب ممن أعادوا آراء الجاهلية ، والذين أشرت إليهم فى كتابى ( تأثير الموسيقى من مصادر عربية عام ( ١٩٢٦ م ) ، أما بالنسبة للكواكب والآلهة والشهور والأيام ، فقد اتفقت مع ما جاء فى كتاب ( جاسترو ) / - أوجه المعتقد الدينى فى بابل وأشور ، واعتمدت عند ربطهم بالنغمات وأيام الأسبوع على ( ديوكاسيوس ) رغم أنه ينتمى إلى مصر . أما فيما يتعلق بالألوان ، فقد كانت مصادرى جمهورية أفلاطون و كتاب ( Tetrabilon ) لبطليموس .

ورغم أنه يبدو أن الجزء الأكبر من تلك الجداول من تأملى ، فإنه بالتأكيد فى منتهى الإثارة .

ولا يزال مذهب التأثير سائداً فى الشر ق الإسلامى حتى الآن كما أوضحت فى كتبى ومقالاتى المختلفة ، وبخاصة كتابى - تأثير الموسيقى من مصادر عربية / ١٩٢٦ .

وفى كل العالم الإسلامى شرقًا و غربًا يتحدد المقام و الوقت و الدور والنوبة حسب الوقت والمناسبة ، وهذا يعد بمثابة عرف سائد ، رغم أنه يجد قبولاً أكثر فى الغرب عن الشرق .

وأستطيع القول لهؤلاء الذين لا يؤمنون بقوة ظ التأثير إن ( الرؤية هى الإيقان) وعلى أية حال ، فقد حددت الجهات الكنسية مقامات الكنيسة المسيحية لنفس الأسباب التى حدثت بالنسبة للدول الإسلامية فى الشرق.

ولا تزال تلك المقامات تحمل السمة التأثيرية فى كتب الأغانى الدارجة.

# الرباعيات

| الفصل (١) | البعد (١) | الإيقاع (٢) | المنطقة (٣) | الإله (٤) | الشهر (٤) | اليوم (٤) |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الربيع | الأساس<br>١ : ١ | داكتيل<br>→<br>UU - | أكاد<br>( وسط<br>العراق) | أنو ، إليل<br>نتجشزيدا<br>نرجال | الأول<br>الخامس<br>التاسع | ١ ، ٥ ،<br>٩، ١٣<br>...إلخ |
| الصيف | الديوان<br>١ : ٢ | Lambus<br>العميق<br>→<br>- U - | إيلام | إيا<br>ايشتار<br>نبو | الثانى<br>السادس<br>العاشر | ٢ ، ٦ ،<br>١٠ ، ١٤<br>...إلخ |
| الخريف | بعد الرابعة<br>٣ : ٤ | Epitrit<br>→<br>- U-- | سوبارتو | القمر<br>الشمس<br>عداد | الثالث<br>السابع<br>الحادى عشر | ٣ ، ٧ ،<br>١١ ،<br>١٥<br>إلخ ... |
| الشتاء | بعد الخامسة<br>٢ : ٣ | Paeon<br>البيون<br>- U- | Amurru<br>إمرو | نينيب<br>ماردوك<br>سيبيتى | الرابع<br>الثامن<br>الثانى عشر | ٤، ٨ ،<br>١٢ ،<br>١٦<br>... إلخ |

١ – بلوتارك .

٢ – فيثاغورث .

٣ – وضعت المناطق على غرار مرجع المؤلفيين اليونانيين والعرب .

٤ – جاسترو، أوجه المعتقد الدينى فى بابل و آشور – (نيويورك ١٩١١م)

# السباعيات

| النغمات (٥) | الكواكب (٥) | اليوم (٦) | الإله (٦) | القوة | اللون (٧) |
|---|---|---|---|---|---|
| مى | السبت | زحل | نينيب/ Ninib | الخير-الصدق | الأسود |
| فا | الخميس | المشترى | ماردوك/Marduk | —— | الأحمر الفاتح |
| ص | الثلاثاء | المريخ | نرجال/ Nergal | الحقد | أرجوانى |
| لا | الأحد | الشمس | الشمس | —— | الذهبى |
| سى | الجمعة | فينوس | إيشتار/ Ishtar | —— | الأبيض |
| دو | الأربعاء | عطارد | نيبو/ Nebo | العقل | الأزرق |
| رى | الأثنين | القمر | القمر/ Sin | —— | الفضى |

٥ - ديوكاسيوس - خص مصر بهذا الجزء .

٦ - م. جاسترو -

٧ - هيرودوتس١ ، ٩٨، جمهورية أفلاطون، Tetrabilon بطليموس ٢ ، ٩ .

٢٦
صـ
٤٢٦

# المقامات الموسيقية الإيرانية الساسانية

٩٤
صـ
٤٢٧

قدم ابن خرداذبة ( القرن التاسع ) شرح مختصر للطروق الملوكية السبعة لدى الفرس، ولكن الذى قلل من قيمتها هو تشويه أسمائها من قبل الناسخين/ وتلك هى أسماء هذه المقامات كما جاءت فى كتاب المسعودى (مروج الذهب - جزء ٨ ، ٩٠ ، ٤١٧ - طبعة بولاق ، ٣ ، ٣٢٣) .

١) سكاف ٢) ........ ٣) ........... ٤) ماداروسنان ٥) سايكاد

أو (سابكاد ، سايكاه) ٦) سيسم (سسم ، سسيم)

٧) جوبران ( حربران، جويعران ، حويعران ) .

وبحسب ما جاء فى إحدى الرسائل الهندية عن الموسيقى ، و تدعى (رامايانا) Ràmàyana فإن الهند عرفت سبع (تاتيس Tatis) - أى ألحان ، والتى تشبه الراجا ( موسيقى الهندوس ، ١٠ ) .

وقد قال أحد الموسيقين الهنود ويدعى أمين أنه كان هناك اثنى عشر مقاما مستخدمة فى عصره ، رغم أنها لم تتعد السبع مقامات قبل عصر (خسرو برويز - من ٥٩٠ م : ٦٢٨ م) - ( الأبحاث الأسيوية ، الطبعة الخامسة ، ٣،٦٣)

ونجد فى ( برهان قاطع- (Barghan-is-quti) مزيد من التفاصيل عن الثلاثين مقاما أو (سى لحن) الخاصة (ببار يد) مغنى خسرو برويز المشهور ، وهذه المقامات هى :-

1 . Aràysh-l-khurshid - آرايش خورشيد

2. Àyin-l-jamshid - آئين جمشيد

| | |
|---|---|
| 3. Àwrangi - | أورنگی |
| 4. Bagh - I - shirin - | با غ شيرين |
| 5. Takht - I - taqdisi - | تخت طاقديسى |
| 6. Hugga - I - kawus - | حقه كاوس |
| 7. Ràh - I - irùh - | راهر وح |
| 8. Ràmish - I - jàn | رامش جان |
| 9. Sabz dar sobz | سبز درسبز |
| 10. Sarwistàn | سروستان |
| 11. Sarw - I - sahi | سروشاهى |
| 12. Shàdurwàn- I - mar?arid | شادروان مرواريد |
| 13. Shabdiz | شبديز |
| 14. Shab - I - farkh | شب فرخ |
| 15. Qufl - I - rùmi | قفل رومى |
| 16. Ganj - I - bad - award | گنج باد آ ورد |
| 17. Ganj - I - qàw (kawus) | گنج كاوس |
| 18. Ganj - I - sukhta | گنج سوخته |
| 19. Kin - I - iraj | كين ايرج |
| 20. Kin - I - siyàwush | كين سياوش |
| 21. Màh - I - barkuhan | ماه بركوهان |

| | |
|---|---|
| 22. Mushk - dàna | مشك دانه |
| 23. Murwa - l - nik | مروانيك |
| 24. Mushk - màli | مشكمالى |
| 25. Mihr-bàni (mihrgani) | مهربانى ( مهرجانى ) |
| 26. Nàqùsi | ناقوسى |
| 27. Naw bahàri | نوابهارى |
| 28. Nùshin bàba | نوشين باده |
| 29. Nim - rùz | نيمروز |
| 30. Nakhchirgàni | ناخشير جانى |

ومن الممكن قبول فكرة وجود شروحات مسبقة لهذه المقامات ، كما لفت انتباهى فقرة فى مخطوط ، محتمل أن يكون للكندى – ت ٨٤٧ م نشر فى مكتبة / Preussische، رقم ٥٥٣٠ مخطوط ألوريديت ، صفحة ٣٠ ، برلين .

٩٥
صـ
٤٢٨

ويخبرنا بأن الفرس كان لديهم أصول لهذه المقامات فيقول:–

*" ومذهبهم أيضا فى هذه الآلة على السبيل فى ذلك أن مذهب الفرس فيه استعمال الخفة والسرعة بعد وقوفهم على طرقهم المعلومة عند خذاقهم ، إذ هى لهم شبيهة بالأصول كالششم والآمرين والاسفراس والسبدار والنيروزى والمهرجانى وغيرها مما يطول وصفه " .*

وقد جاء ذكر الششم والأمرين والاسفراس والسبدار والنيروزى والمهرجانى وغيرها مما يطول وصفه فى الفقرة السابقة ، ويتضح من حديث De Maynard أنه عثر فى كتاب ( مروج الذهب للمسعودى ٨ ، ٤١٨ ) على

تشابه بين المقامات العربية والفارسية ، فربما يكون (السسم) هو ( الششم وأن أحد مقامات باربد وهو مقام المهرجانى .

وهناك فقرة أخرى مهمة بمخطوط ( كتاب الكافى فى الموسيقى للحسين ابن زيلة – ت ١١٤٣ م) ( والموجود بالمتحف البريطانى/ ٢٣٦١ ، ص ٢٣٣ ( جاءت بها إشارة إلى دساتين خرسان وأصفهان ، والمعروفة لدى من يستخدمونها . ولقد أهمل الناسخ أسماء هذه المقامات تماما مما جعلنا نميز بعضها بصعوبة من هنا وهناك ، ولقد استطعت قراءة هذه القطعة المحيرة ، هكذا:–

*" فالضرب الأول مثل ورمنك وريسخ كامكار وسكار وورونس وفيروركر ناقوسه وغيره والضرب الثانى مثل اراحنسه ومرورت هوف ونام افرنك وخروسال وافرمورد وغير ذلك "*

**هنرى جورج فارمر**

# المقامات العربية القديمة

٩٩
صـ
٤٢٩

## لهنرى جورج فارمر

اشتقت الكلمتان ( نغم) وجمعها ( أنغام) و(نغمة) وجمعها( نغمات ) من الأصل العربى (نغم) ، وهى تعنى الكلام أو الدندنة أو الغناء بصوت خافت وهى تختلف عن كلمة لحن وجمعها ألحان، بمعنى جملة موسيقية تؤدى إما بالصوت أو بآلة، وعلى ذلك فقد استندت فى هذا الموضوع على كتاب "النغم" ليونس الكاتب ( ت ٧٦٥ م ) ، وهو من أوائل الكتب العربية عن الموسيقى – وبعده ظهر كتاب "النغم والإيقاع" لإسحق الموصلى (ت-٧٩١م) ثم كتاب "الأغانى" الشهير للأصفهانى (ت ٩٦٧م) الذى وضع كل أغنية تحت عنوان صوت وكان يشير لكيفية التغنى بالشعر ، وفى النهاية استخدم مصطلح نغم شكليا لتحديد نوع الغناء ويقابل الراحا السنسكريتيه والجاتى والأواز الإيرانى.

وقد عرفت كلمة ( نغم ) منذ عصر الكندى ( ت – ٨٧٤ م ) بمعناها الشكلى ، ويطلق على أحد الأنغام طرائق وهى معروفة بأصفهان .

وقد نسب أبو عبد الله الخوارزمى (ت-١٠٠٠م) هذه الدساتين فى كتابة مفاتيح العلوم لباربد المغنى المشهور فى بلاط الملك الساسانى خسرو برويز .

وأطلق المسعودى (ت ٩٥٧م) على أحد الضروب الإيرانية القديمة اسم (مهربانى) أو (مهرجانى) ، بينما أشار ابن زيلة إلى ضرب يسمى (ناقوسى) وهو اللحن (٢٦) على درجة (مى) لخسرو – فا – شيرين نظامى جانجا (١٢٠٣) .

ومع بداية القرن الثانى للهجرة استقر البناء المقامى للنغمات ، كما يوضح كتاب الأغانى ، رغم عدم ظهور التفاصيل الدقيقة التى تختص بها ، حتى مجىء ابن المنجم ( ت ٩١٢ م ) الذى شرحها فى كتابه ( رسالة فى الموسيقى) ، وذلك بتحديد أماكن الأصابع على دساتين العود .

ولقد قدمت شرحا كاملا للإيقاعات الثمانية / التى تسمى أصابع فى نشرة الجمعية الشرقية لجامعة جلاسكو ( ١٩٥٥ م ) ، ويتضمن الأصابع الأولى التى كان يستخدمها عظماء الفنانين فى بداية الإسلام ، والمشار إليها فى كتاب الأغانى للأصفهانى ، ولا يمكننا إغفال هذه المصطلحات الثمانية للأصابع وهى:-

مطلق فى مجرى الوسطى
صول/لا/ سى
صول/لا/سى/دو/رى/مى/فا/صول

مطلق فى مجرى البنصر
دو/رى/مى/فا/صول

بالسبابة فى مجرى الوسطى
لا/سى /دو/رى/مى/فا/صول/لا/
بالوسطى فى مجراها
سى /دو/رى/مى/فا/صول/لا/سى

بالسبابة فى مجرى البنصر
لا/سى/دو/رى/مى/فا/صول/لا
بالبنصر فى مجراها

سى/دو/رى/مى/فا/صول/لا/سى

بالخنصر فى مجرى الوسطى
دو/رى/مى /فا/صول/لا/سى/دو

بالخنصر فى مجرى البنصر
دو/رى/مى/فا/صول/لا/سى/دو

والأبعاد الواضحة بين الأصابع السابق ذكرها بيزنطية أى من أصل فيثاغورى ، وتضم نوعين وهما الطنينى بنسبة ٩/٨ والنصف طنينى بنسبة ٢٥٦/٢٤٣ ، وعلى ذلك فالثالثة الصغيرة (الوسطى) نسبتها ٣٢/٢٧ والثالثة الكبيرة (البنصر) نسبتها ٨١/٦٤ وبين هاتين الثالثتين، قدم موسيقى يدعى زلزل (ت ٧٩١م) ثالثة طبيعية وتسمى وسطى زلزل بنسبة ٢٧/٢٢، وهذا

| ١٠٠ |
| --- |
| صـ |
| ٤٣٠ |

يعنى أن بعد السادسة من نفس السلم تكون بنسبة ١١/١٨ . ولا يزال هذين البعدين الطبيعين علامة مميزة فى الموسيقى العربية والإيرانية والتركية الحديثة، ويقلبه عليهما ( سيكاه) و(عراق). /

وخلال القرن العاشر والحادى عشر، ظهرت الأصابع الإيرانية بأسمائها وأشكالها المحلية فى الموسيقى العربية ، كما يتضح من ذكر ابن سينا (ت - ١٠٣٧ م) للجماعات التى تسمى (أصفهان) و(نوى)٠

وخلال القرن الثالث عشر، حدث تحول تام فى بناء الأصابع القديمة ، كما يظهر فى رسالة صفى الدين عبد المؤمن (ت١٢٩٤م) ، فقد اختفت هذه الأصابع رغم وجود جزء منها فى التدريبات العملية وتسمى (الأصول الستة) . وحل محلها الأدوار الإثنى عشر، والأوزان الستة، والمقامات الفرعية وتسمى الشعب ، وجميعها خضعت لسلم جديد نظمه صفى الدين .

ويتكون السلم الآن مما هو متداول فى خرسان ، ويتبع نظام تقسيم البعد الطينى إلى ثلاثة أقسام ، أى ( ليما - ليما - كوما) بنسبة (٢٤٣/٢٥٦، ٢٤٣/٢٥٦، ٥٢٤٢٨٨/ ٥٣١٤٤١ ) وبحساب السنت تكون قيمتها على التوالى/ ٩٠ سنت ، ١٨٠ سنت ، ٢٠٤ سنت(*) .

ويوضح هذا النظام المطبق على المقامات والأوازات مدى اختلاف النظام الجديد الذى سيطر على موسيقى الشرق الأوسط من سرخس (وحتى القاهرة وأستنبول ، ولكن لم يسيطر على الأندلس أو المغرب .

وفى القائمة التالية، نجد أن كل من المقامات يتخذ نفس المبدأ، أى نغمة البداية موحدة، لذا أصبح من السهل ملاحظة الاختلاف ، ويعرف هذا السلم بسلم (النظامين).

(*) التقسيم الداخلى الأدق للبعد الطنينى هو النسبة (٢٤٣/٢٥٦) وقيمتها (٩٠ سنت) والنسبة (٩/١٠) وقيمتها (١٨٠سنت) ثم نسبة (٨/٩) وقيمتها (٢٠٤ سنت) وهى البعد الطنينى . ( المراجع )

| صول | لا ♌ | لا | لا | سى ♌ | سى- | سى | دو | رى ♌ | رى- | رى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| – | أ | ن | ج | د | هـ | و | ز | ح | ط | ى |

| مى ♌ | مى - | مى | فا | صول ♌ | صول | صول | – |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| يا | يب | يج | يد | يه | يو | يز | يح |

ويتضح مما سبق أن التدوين الأبجدى الذى يسجل النغمات الفردية للأدوار كان معروفا عند العرب منذ عهد الكندى (ت ٨٧٤ م ) ولكنه كان يختلف عن نظام صفى الدين وأتباعه ، حيث كانت الطبقة ( الديوان ) يتألف من ١٨ نغمة من درجة الأساس الى الجواب ، بينما يشمل الديوان عند الكندى وابن المنجم من عشرة نغمات فقط .

وفيما يلى الأدوار أو الشدود لصفى الدين عبد المؤمن ومدرسته :-

عشاق / صول / لا / سى / دو / رى / مى / فا / صول /

١ د ز ح يا يد يه يح

نوا / صول / لا / سى ♌ / دو / رى / مى ♌ / فا / صول /

١ د و ح يا يب يه يح

أبو سليك/ صول/لا ♌ / سى ♌ / دو/ رى ♌ / مى ♌ / فا / صول /

ا ب هـ ح ط يب يه يح

راست / صول / لا / سى - / دو / رى / مى - / فا / صول

ا د و ح يا يج يه يح

عراق / صول/ لا- / س- / دو / ری - / می- / صول- / صول/

١ ج و ح ی یج یز یح

أصفهان/ صول/ لا / سی-/ دو/ ری/ می-/ فا / صول-/ صول/

ا د و ح یا یج یه یز یج

زیرافکند / صول/ لا-/ سی ♌ / دو / ری-/ می ♌ / صول ♌ / صول/

ا ج هـ ح ی یب ید یج

بزرك / صول / لا- /سی-/ دو / ری- / می / صول ♌ / صول /

ا ج و ح ی ید ید یح

| ١٠١ |
|---|
| صـــ |
| ٤٣١ |

زنکوله / صول / لا / سی- / دو / ری-/ می - / فا / صول /

ا د و ح ی یج یه یح

رهاوی/ صول / لا- / سی - / دو / ری- / می ♌ / فا / صول /

ا ج و ح ی یب یه یج

حسینی / صول / لا - / سی ♌ / دو / ری- / می ♌ / فا / صول /

ا ج هـ ح ی یب یه ریح

حجازی / صول / لا / سی ♌ / دو / ری - / می- / فا / صول /

ا د هـ ح ی ید(*) یه یح

(*) الأصح لتدوين هذه النغمة هو (يج) . ( المراجع )

وفيما يلى تدوين الأوزات الستة:-

كوشت/صول/لا-/سى-/ دو/ رى-/مى فا/ مى -/صول فا/صول/

ا ج و ح ى يب يج يد يح

كردانيا/ صول/ لا/ سى-/ دو/ رى -/ رى/مى/ صول فا/ صول/

ا د و ح ى يا يد يو يح

سلمك/ رى / مى / صول فا / صول / لا- / سى- / دو / رى

يا يد يد يج يى يج كه كج

نوروز / صول / لا- / سى فا / دو / رى - / مى فا / صول /

ا ج هـ ح ى يب يج

مايه / رى / فا / صول / سى فا / دو /

يا يه يج كب كه

شاهيناز / سى ♌ / رى- / رى ♌ / رى - / دو - / سى ♌ /

كب كز كو كز كه كب

و يندرج كل ما سبق تحت بند الأدوار ( مفردها دور ) أو الشدود (مفردها شدد و بالفارسية شد و تعنى الغناء طبقًا لقواعد معينة ) ، وأخيراً هناك من ( ٢٤ : ٣٠ ) شعب ( مغردها شعبة ) .

وقد ظل كُتاب النظريات الفرس يعملون بهذا التصنيف و تلك الرموز ، ومنهم على سبيل المثال الشيرازى ( ت ١٣١٠ م ) والعاملى ( ت ١٣٣٥ م) وكتاب كنز التحف ( ١٣٥٠ م ) والشرح العربى لمولانا مبارك شاه (١٣٧٥م) واللاذقى (القرن ١٥) وشهاب الدين الأعجمى ومؤلف رسالة محمد بن مراد فى (القرن ١٥) ، وقد أعطت الكتابات الفارسية لعبد القادر بن غيبى (ت ١٤٣٤م) وابنه وحفيده قوة لنظريات صفى الدين .

وفى القرن السادس عشر بدا واضحًا أن النظريات القديمة انتهت إلى الزوال ، وأشار الكتاب الفارسى ( كنز التحف ) إلى استخدام الموسيقيين لسلم أكثر بساطة وهو السلم الفيثاغورى مع احتفاظ الأبعاد الطبيعية بالصدارة .

فحقيقة لم يكن الأمر كما أرجعه كزافيتر فى كتابه ( موسيقى العرب - ١٨٤٢ م ) إلى التأثير الأوروبى / ، حيث كان الأوروبيون فى تلك الأيام غير قادرين على تعليم الشرقيين بأشياء لا يعلمونها ، و ذلك على حد قول هلمهولتز .

١٠٢
صـ
٤٣٢

وقد اتضح من ترتيب كزافيتر لسلالم المقامات العربية الإيرانية ، أنه يجهل الأساس العلمى الذى يبنى عليه ، و أنه أخطأ مثل الفرنسين وفيتيس فى نظرية ( ثلث النغمة الطنينية ) ، رغم معرفتهم بالتقسيم الأحادى الذى وصفه عبد القادر ابن غيبى من قبل .

ولقد خرب الفتح العثمانى للأراضى العربية - الفارسية الحياة الثقافية فى الشرق الأدنى والأوسط ، ولم تعد الموسيقى تدرس كعلم باستثناء المحترفين من الموسيقيين .

وبعودة الهدوء والسلام ، بدأ عدد قليل من النظريين فى وضع أساس نظرى لموسيقاهم من جديد ، ولم يتبق من القديم سوى السبعة عشر بعدًا فى حدود البعد الذى بالكل ، واستخدم فى نطاق محدود .

وأصبح النظام الفيثاغورى الذى يتضمن ( ١٢ ) نصف بعد طنينى ، الأساس الذى يرتكز عليه النظام الشرقى الحديث وذلك رغم تآلفه مع وجود ( ٢٤ بعد إرخاء - أى ربع البعد الطنينى ) .

# التعريف بالأصوات فى كتاب الأغانى الكبير

| ١ |
|---|
| صـ |
| ٤٣٣ |

بقلم : هنرى جورج فارمر

دكتوراه الفلسفة - دكتوراه الأدب - دكتوراه الموسيقى

لا جرم لقد استأهل كتاب أبى الفرج الأصفهانى ( ٨٩٧ - ٩٦٧ م = ٢٨٤ - ٣٥٧ هـ ) الشهير ، ثناء المؤرخ العربى العظيم " ابن خلدون " حين نعته بـ " ديوان العرب " . هذا الكتاب الذى لا بعد له كتاب ، والغاية التى يسمو إليها الأديب ويقف عندها . والجامع الأشتات لكل فن من الفنون ، إنما هو سجل بالأغانى والمغنين ، والموسيقيين والشعراء والعازفين منذ عهد الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادى . فضلا عن كونه أثمن التواريخ طراً . جمع مؤلفه ما فيه من أخبار من مؤلفين لم يكتب لمؤلفاتهم النجاة من غائلة التدمير البربرى الجائح للمكتبات . أما وأن الأصفهانى كان على دراية تامة بعلم الموسيقى ، فهذا ما يستخلص من عنوانى كتابين آخرين من تأليفه وهما " كتاب فى النغم " و " كتاب أدب السماع " فى حين تتطاول مكانته ، بوصفه مؤرخًا من الثقاة بإيراده المنسق المتسلسل من الأنساب ، كأسانيد لأخباره ، تلك الأسانيد التى كانت أهميتها عنده تعادل أهمية سلسلة السند الطويلة إذ يتسابق إلى إيرادها مدونو حديث الرسول (ﷺ) .

ويدل عنوان كتابه ، على أنه كتاب للأغانى كبير الحجم ، وهو والحق يقال ، أكبر كتاب وضعه كاتب فى مثل هذا الباب . فقد سلخ فى تأليفه خمسين سنة كاملة . على أن ما يهمنا منه الآن ليس أخباره بل " أغانيه Songs " ولا سيما تلك التى قال عنها فى كتابه ، إنها كانت تغنى مما اعتاد

نعته فى كتابه باسم " أصوات وصوت " . كل صوت من هذه الأصوات يرد فى كتاب الأغانى يكاد يكون غير عاطل عن العنوان أو الاسم ، تعقبه رأساً جملة مركبة من عدة كلمات تتضمن الإيقاع أو الطريقة أو الأصابع مما يؤدى به الغناء . ويبدو مع هذا ، أنه لم يتسن لأحد خلال السنوات الألف المنصرمة ، أن يميط اللثام عن سر التركيب الدقيق لهذه النغم ، حتى آلت النتيجة إلى أن المستشرقين فى العلوم العربية ما لبثوا أن وجدوا أنفسهم فى الوضع الذى صار إليه أمر المستشرقين فى العلوم العبرانية عند بحثهم فى أصوات المزامير، بفارق واحد، هو أن هؤلاء الأخيرين قد يئسوا- على ما يبدو - ، من حل مشكلهم فنكصوا على أعقابهم مستسلمين .

وفى الواقع أن المستشرقين لم يهملوا قضية حل هذا المشكل ، ففى / العام ١٩٠٦ م نشر المرحوم الأب " كزافييه موريس كولانجيت " حلولا للأصابع مستخدماً دليله من رسالة ابن المنجم ، وقام بنشر هذا الحل فى المجلة الآسيوية معقباً مقاله بإقراره أنه لم يكن مطمئنا إلى النتيجة اطمئناناً تاماً، قال : -

٢
صـــ
٤٣٤

" هنالك حلول أخرى ممكنة ومرضية كذلك ، لكن هذه وتلك ، قد تثير اعتراضات هنا وهناك " .

إن ترجمة ( الأب كولانجيت ) لهذه الأصابع والنغم التى بناها على شد الأوتار ، برهنت على أصالة رأيه ، على أنى ناقشته شخصياً فى المشكلة عندما كنا فى القاهرة سنة ١٩٣٢ م نحضر اجتماعات مؤتمر الموسيقى العربية . عرضت عليه نظاماً آخر لهذه الأصابع وبين يدى فى أثناء ذلك ، رسالة ابن المنجم ، فشايعنى فى رأيى وعلق بقوله : - " إنها تبدو تفسيراً معقولاً فى ظاهرها " .

ثم إن "جول روانيت " تصدى لهذا الموضوع فى الفصل الخاص بالموسيقى العربية من دائرة المعارف الموسيقية للافينياك ، ولكنه قام بنقل

حلول ( الأب كولانجيت ) ليس إلا. أما " الإيقاعات أو الطرائق " فقد تصديت لها بتفصيل فى كتابى " سعديه الكاون : فى التأثير الموسيقى Sa,adyah Gaon on the Influence of Music المطبوع فى العام ١٩٤٣ م .

فى هذا الكتاب شرحت بإسهاب وتطويل الأصابع التى ذكرها الكندى ( ت. حوالى ٨٧٤ م = ٢٦١ هـ) ، وسعدية الكاون ( ت . ٩٤٢ م = ٣٣١ هـ) والفارابى ( ت . حوالى ٩٥٠ م = ٣٣٩ هـ) ، والخوارزمى ( عاش فيما بين ٩٧٦ - ٩٩٧ م = ٣٦٦ - ٣٨٧ هـ) ، وإخوان الصفا ( أواخر القرن العاشر الميلادى ) ، وابن سينا ( ت ١٠٣٧ م = ٤٢٩ هـ) ، وأثبتها كاملة بطريقة التدوين الموسيقى الحديث أما تلك التى ذكرها الأصفهانى ، وابن خرداذبه من قبله ، فلم أتصد لشرحها فى كتابى الذى أسلفت التنويه به ، على أنى سأتناولها بالبحث هنا .

ترى ما كنه تلك الطرائق ( الإيقاعات) والأصابع التى زخر بها كتاب الأغانى الكبير للأصفهانى ؟ .

إن الطريقة أو الإيقاع: هو توالى ضربات صوت متقن معلوم. أو بعبارة أخرى ( ضروب ) ذات أزمان مختلفة ضمن دور ينتظم به جملة موسيقية . وابن خرداذبه ( ت حوالى ٩١٢ م = ٣٠٠ هـ ) الذى يخبرنا بأن " منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر ربما قصد بالعروض البحر . ولقد استعمل الملحنون الغربيون فى القرون الوسطى " الأصابع " لكن الموسيقى منذ عهد " إحياء العلوم Renaissance " عادت غير مقصورة على أنماط ذات أشكال محددة مقننة .

إن الإصبع هو تعاقب نغمات ذات أبعاد مختلفة / ضمن قدر من الزمن صيغت فيه جملة موسيقية . وكانت أمة الإغريق ، والبيعة المسيحية فى القرون الوسطى تستعملان الأصابع أيضا . لكن هذا النظام اندثر بتقدم المدنية الأوروبية ، ولم يبق له أثر إلا فى موسيقى الصلاة المسيحية فى

٣
صـ
٤٣٥

الكنيسة . وحل محلها ما يدعى بسلالم Keys التى بقيت محافظة على شيء من التركيب المقامى فى شكلين من أشكالها . فى الوقت الذى احتفظت فيه بكثير من نظام الأصابع .

وما نراه فى كتاب الأغانى على العموم ، عنوان صوت من الأصوات ، فيه نجد اسم المغنى والناظم والملحن متبوعة بمصطلحات تشير إلى إيقاعه وأصابعه مع ذكر عروض البيت الشعرى أحيانًا ، أو ذكر الأبيات الأخرى التى يمكن غناؤها على تلك ( الطريقة ) ، أو أى من الأبيات تغنى على (طريقة) أخرى .

وإليك نموذجًا اعتياديًا لما كثر وردوده فى كتاب الأغانى : -

" ... الشعر لعمر بن أبى ربيعة ، والغناء لابن سريج . وله فيه لحنان : بالسبابة فى مجرى البنصر ، عن إسحاق الموصلى ، وخفيف ثقيل ( أول ) بالبنصر عن عمرو بن بانة " .

إن وصف هذه الأصابع بالنسبة إلى رواية إسحاق الموصلى لها ، واضح بما فيه الكفاية . إلا أن رواية عمرو بن بانة ليس فيها الكفاية من الإشارة إلى أصابع الصوت(*) ، والأصفهانى نفسه عاب على عمرو بن بانة (ت ٨٩١ م = ٢٧٨ هـ) مؤلف كتاب " مجرد الأغانى " ، مسمياته الموسيقية الناقصة ، بإغفاله ذكر الأصابع . وهو الذى شاهدناه فى الفقرة التى اقتبسناها آنفا. فعمرو، يخبرنا عن "مجرى" الأصابع دون إخبارنا عن ماهية الإصبع بالذات وهو ما يشبه القول عندنا : إن اللحن من المقام الكبير من دون إيراد درجة النغمة لذلك المقام . ولقد عيب على ابن بانة هذا ، لإطلاقه الأسماء المهجورة على الطرائق ( الإيقاعات ) ووجه انتقاد مشابه .

(*) المطلق فى مجرى البنصر ، كان يقابله قديمًا من غناء أهل مكة ، أى قبل تجنيس إسحاق الموصلى للغناء بالبنصر) وتارة (مطلق بالبنصر) - ويؤخذ على وترى المثنى والزير . ( المراجع )

| ٤ |
|---|
| ص |
| ٤٣٦ |

على يحيى المكى (ت حوالى ٨٢٠ م = ٢٠٥ هـ) للسبب نفسه . وكان مؤلفًا لكتاب فى الأغانى. إلى هذه النقائص والعيوب، يعزى شىء قليل من الصعاب التى/نقلناها فى حل اللفيف المعقد من أسماء الأغانى فى كتاب الأصفهانى.

على أنه يوجد مئات من الأصوات الصحيحة التسمية فى هذا الكتاب مما يشمل كل الإيقاعات والأصابع المعروفة . ومن هذه الأصوات نستطيع أن نتدارس المشكلة دون عائق كبير .

إن "الإيقاعات أو الطرائق" التى وردت عند الأصفهانى هى ، بوجه عام، الآتية : -

١ - ثقيل أول

٢ - ثقيل ثانى

٣ - خفيف ثقيل أول

٤ - خفيف ثقيل ثانى

٥ - رمل

٦ - خفيف رمل

٧ - هزج

٨ - خفيف هزج

ولنا أن نضيف إلى الجدول " الرمل الطنبورى "(*) الذى قد يكون اسما ثانيًا للنوع الأخير من الجدول . على أن الأصفهانى لم يأت إلى شرح طريقة واحدة من هذه الطرائق شرحًا علميًا ، وإن كان إسحاق الموصلى قد ترك لنا

(*) قوله طنبورى ، أنه مأخوذ على الطنبور وليس من العود ، ولم يرد فى ذلك التجنيس أكثر من أنه مطلق ، وذلك لأنه ليس فى الطنبور ما هو مطلق أو بالسبابة أو أحد المجريين كما فى العود ، نظرًا لاختلاف تسوية الأوتار فى كليهما . وأكثر الإيقاعات التى تؤخذ على الطنبور هى الأرمال والأهزاج . ( المراجع )

فقرة تتعلق بالفرق بين " الثقيل الأول " و " الثقيل الثانى" مع خفيفيهما . غير إن ما أسماه إسحق " أولا " دعاه إبراهيم بن المهدى " ثانيا " ، وقد أثبت الأصفهانى مشادات عديدة فيما بينهما فى هذا الموضوع ، وكان هذا الخلاف سببًا لقيام اضطراب عظيم بين " الطرائق " .

وهنالك معلومات ضئيلة تكاد لا تذكر ، يمكن التقاطها من كتاب مروج الذهب للمسعودى ( ت ٩٥٦ - ٩٥٧ م = ٣٤٥ - ٣٤٦ هـ ) كان الناطق بها ابن خرداذبه . يذكر هذا ، " الطرائق " ، كما أوردها ( الأصفهانى ) ، وهو متوقع منه لكونه تلميذًا ( لإسحاق الموصلى ) أيضًا كالأصفهانى .

ومن المؤسف حقًا أنه قد وجد فى كل المخطوطات الستة لمروج الذهب التى اعتمدها مؤلف هذه الرسالة والتى رجع إليها "باربييه دى مينار" من قبله، فراغات بيضًا فى صلب هذه الفقرة، لا يمكن معها الوصول إلى وصف أكثر من خمس طرائق من أصل ثمان وهذه هى الفقرة مع فراغاتها :-

" ... الثقيل الأول : نقرة ، ثلاثة ثلاثة : اثنتان ثقيلتان بطيئتان ثم نقرة واحدة. الثقيل الثانى "فراغ ...". خفيف الثقيل الأول "فراغ ..." خفيف الثقيل الثانى : نقرة ، اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان الرمل "فراغ ..." . خفيف الرمل: نقرة ، اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وقفة

[أى سكتة] . الهزج نقرة ، واحدة واحدة متساويتان ممسكة . خفيف الهزج: نقرة، واحدة واحدة متساويتان فى نسق واحد أخف قدرًا من الهزج".

ونقل لنا عن هذا الكاتب أيضًا قوله : إن جنس خفيف الثقيل الأول يسمى (الماخورى) ، لأن إبراهيم الموصلى (ت ٨٠٤ م = ١٨٩ هـ) كان كثير الغناء فى المواخير (الحانات) على هذه الطريقة . فى أغلب الأحوال يمكن تسجيل هذه الطرائق بالعلامات / الموسيقية الصوتية التى بسطتها وأوفيتها حقها من الشرح فى كتابى "سعدية الكاون فى التأثير الموسيقى" .

٥
صـ
٤٣٧

إن الأصابع وجـــدت أول مدون لها وخالق فى شخـص ابـن مسجح (ت حوالى ٧١٥ م = ٩٧ هـ ) وفى عصر إسحاق الموصلى ، بعده بقرن ، ما لبث أن دب اضطراب عظيم فى القيم السلمية لهذه الأصابع . يعزى بعض هذا الاضطراب إلى إقحام النغم الأعجمية فى كيان السلم الموسيقى العربى الذى كان حتى ذلك الزمن سلمًا فيثاغوريًا بسيطًا سهل التناول .

ومن تلك النغمات الدخيلة ، بعد الثالثة الصغيرة الفارسية(*) و(قياسها ٣٠٣ ذرة Cents) التى هى أحد قليلاً من النغمة العربية الفيثاغورية (**) (قياسها ٢٩٨ ذرة Cents) بينما زاد فى الارتباك نغمة " البعد ذى الثلاث الطبيعية (***) Neutral Third " ( قياسها ٣٥٥ ذرة Cents) والتى سميت بالزلزلية ، وقد لاقت انتشارًا وذيوعًا عظيمين .

والأهم من كل ذلك ، شيوع استعمال الطنبور الخراسانى وهو الطنبور الطويل العنق الذى سبب تنظيم دساتينه ، إدخال سلم جديد يضم " بقية Limma " (قياسها ٩٠ ذرة Cents) ثم بقية ( ٩٠ ذرة Cents) ثم كوما Comma و( قياسها ٢٤ ذرة Cents) شاع هذا السلم وفضلته المدرسة الموسيقية العربية الحديثة فى دار الخلافة بزعامة " إبراهيم بن المهدى " الذى أدخل أيضًا بعض التجديدات فى مبادئ الإيقاع كما سبق أن رأينا . ولكن " إسحاق الموصلى " زعيم المدرسة القديمة ، اتخذ موقفًا صارمًا ضد هذه التجديدات لأنها - كما قال الأصفهانى - كانت تتناول بالتغيير الجوهرى هيكل الموسيقى العربية القديم الأساسى وتعبث بتقاليدها قاطبة .

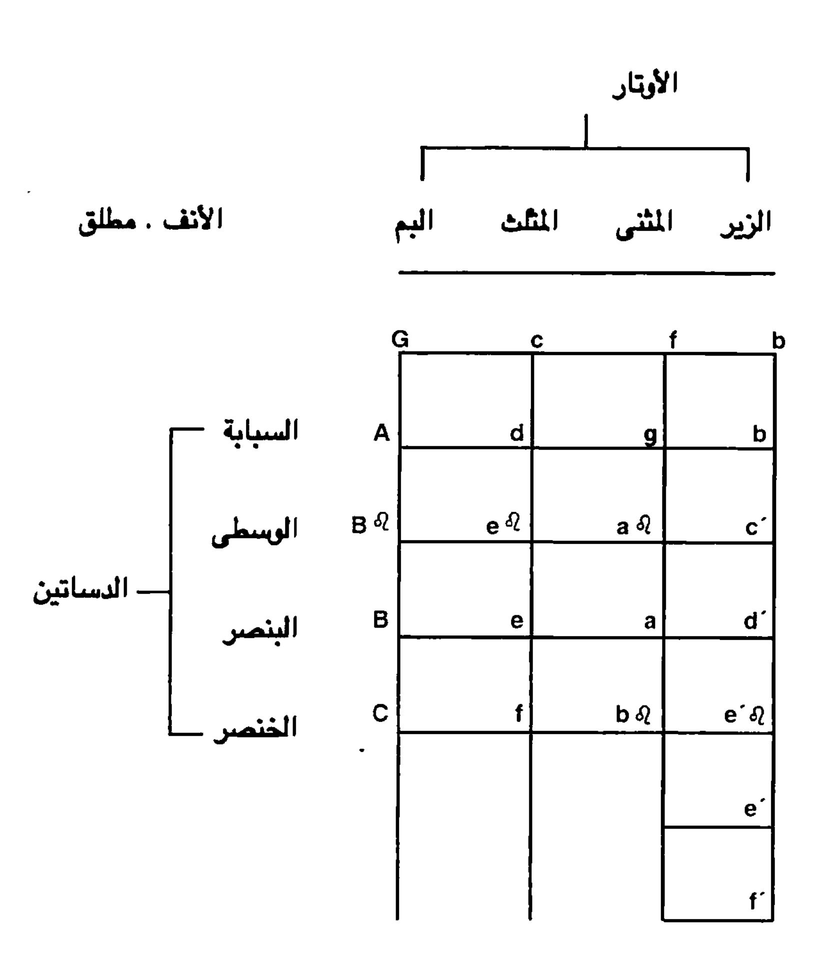
(*) يعرف بالوسطى الفارسية وترددها (٣٠٣ ذ/ث) - أى ذبذبة فى الثانية .
(**) يعرف بالوسطى القديمة وترددها (٢٩٤ ذ/ث) - أى ذبذبة فى الثانية .
(***) يعرف بالوسطى الطبيعية (وسطى زلزل) وترددها (٣٥٥ ذ/ث) - أى ذبذبة فى الثانية . ( المراجع )

ولما كانت الموسيقى غير مدونة ، وإنما يتم تداول ألحانها شفاهة ، وتنتقل من فم إلى أذن ، إذن كان الخطر من ضياعها أكيداً . ولهذا قرر إسحاق الموصلى أن يصحح التركيب القديم للطرائق ، عن طريق الوصف الكلامى فى كتابه ( كتاب الأغانى الكبير ) و ( كتاب النغم والإيقاع ) وغيرها من كتبه . إن مساهمة إسحاق الموصلى بمجهوده فى ميدان الموسيقى العربية ، حظى بأقصى مدح من الأصفهانى الذى وضع كتابه على أسس إسحاق ، قال عنه : -

" ... وهو ( أى إسحاق ) الذى صحح أجناس الغناء وطرائقه وميزها تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله ... وهذا كله فعله إسحاق واستخرجه بتمييزه حتى أتى على كل ما رسمته الأوائل مثل أقليدس ، من قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ لهم كتاباً أو يعرفه " . /

| ٦ |
|---|
| ص |
| ٤٣٨ |

من المؤسف حقاً أنه لم يصل إلينا كتاب واحد من كلا هذين الكتابين لإسحاق الموصلى، وإن كان أغلب ما حواه أولهما قد حفظه لنا الأصفهانى . وأما ما يهمنا - وهو التركيب الأساسى الدقيق للأصابع الذى بحثه المؤلف فى كتابه الثانى - فقد أنقذه لنا تلميذه (ابن المنجم ت ٩١٢م) فى مخطوطة عنوانها "رسالة فى الموسيقى" نسختها الفريدة محفوظة فى المتحف البريطانى. فى تضاعيف ورقات هذه الرسالة تجد الحل الأول والأخير لمفهوم عناوين الأصوات الواردة فى كتاب الأغانى للأصفهانى ، مع أن التفسير أو الشرح ليس سهلا ولم يتم بمحض رجوعنا إلى ابن المنجم واستقاء المعلومات المنشورة منه . ذلك لأن الأسماء الموسيقية العلمية لهذه الأصابع مرتبطة ارتباطاً جوهرياً وسببياً بتركيب العود حيث أنه للدساتين - التى على عنق تلك الآلة - القول الفاصل فى حل الشكل كما يرى من الجدول الذى يبسط الأوتار والدساتين على العود .




من الضرورى أن نلاحظ بصورة خاصة أن أوتار هذا العود وسائر العيدان العربية كانت تحزق وتوضع دساتينها على أساس الأبعاد ذوات الأربع الكاملة لعدة قرون . لأن ( كاتلين شلر ) فى مقالها المنشور بمجلة Musical Standarel عام ١٩٢٦م ، قد تمسكت بفكرة خاطئة وهى أن المثنى والمثلث من الأوتار تسوى على بعد ذى الخمس كل منها على حدة ، وردت فكرتها هذه فى جزء المقدمة من تاريخ اكسفورد للموسيقى/ (لندن ١٩٢٩م) ويرغم احتجاجى عليها فى كتابى - حقائق تاريخية عن تأثير الموسيقى

| ٧ |
| --- |
| ص ٤٣٩ |

العربى " ط ٢ : ١٩٣٠ م " فقد مضت راكبة متن الشطط فى كتابها المرسوم "الناى الإغريقى Aulos" : ١٩٣٩م إن التدوين الموسيقى لابن المنجم يصحح كذلك تخمينات (ويلى أبيل Willi Apple) فى كتابه "معجم هارفرد للموسيقى": هارفرد ١٩٤٤ - فى زعمه أن الفارابى (ت حوالى ٩٥٠م) هو الذى أتحف العرب بسلم جديد مبنى على (التسوية على البعد ذى الأربع).

إن الخطوط العمودية فى الشكل السابق تمثل أوتار العود الأربعة - وأسماءها مبتدئة بالأثقل ومنتهية بالأحد فى الدرجة : البم ، المثلث ، المثنى ، الزير . وتتم التسوية لها بالبعد ذى الأربع ، أعنى : مسافة الرابعة التامة بين كل وتر والذى يليه بنسبة ( ٤٩٨ ذرة Cents ) . أما الخطوط الأفقية - الخطوط المتفرقة - فتمثل الدساتين الأربعة وأسماءها على الترتيب : السبابة والوسطى والبنصر والخنصر ، مشتقة من أسماء أنامل اليد الأربع التى تجس تلك الدساتين . أما الخط المزدوج الأفقى فى الأعلى فيمثل الحلقة الخشب أو العظم فى أعلى عنق الآلة الوترية ، وتسمى بالعربية (الأنف) وبالإنجليزية Nut . وعلى يسار ذلك يظهر فى الشكل لفظة "مطلق" ، وضعت لتشير إلى نغمة مطلق الوتر Open string ، أى النغمة المتولدة من الضرب على الوتر دون ضغط على دستان ما بإصبع . إن هذين المصطلحين - كما هو واضح - هما اللذان قادانا لتسمية الـ Melodic Modes بالأصابع أو الدساتين .

ولو ألقينا نظرة على الجدول السابق مبتدئين بالمطلق من وتر( البم) بنغمة ( G = صول ) وتحولنا الى السبابة صعوداً نجد ( دستان A = لا ) ومن بعدها الوسطى (دستان B b= سى b) والبنصر (دستان B b= سى b) والخنصر ( دستان C = دو ) ، وهكذا حتى نصل إلى المثلث ( وتر C = دو ) والمثنى (وتر F = فا) والزير (وتر b b = سى b) ، فإننا نحصل عل سلمين من السلالم الموسيقية يوجد كل منها فى ديوانيين ( أوكتافان ) على وجه

التقريب(*) . بفهمنا هذا نكون قد خطونا أول خطوة فى سبيل تحقيق معنى الأصابع أو النغم . وأما الخطوة التالية فقد بسطها ( ابن المنجم ) بغاية الجلاء والإيضاح حيث قال : -

" *إن النغمات عشر ليس فى العيدان ........ أكثر منها* " .

على أننا نرى فى الواقع ، من الجدول المار ذكره ، ثمانى عشرة نغمة يعزو ( ابن المنجم ) وجودها إلى الإغريق الذين توصلوا إلى هذا العدد من النغم بإضافة نغمات ( الضعف ) أى الأوكتاف الثانى الذى يقول فيه ( ابن المنجم ) إنه صورة طبق الأصل من الأوكتاف الأول . على أنه يعود فيقول فى موضوع معيار النغم الديابازون Diapason : "إن الاختلاف / بين إسحاق ، ومن قال بقوله ، وبين أصحاب الموسيقى ، أن اسحق جعل النغم تسعاً وجعل العاشرة نغمة الضعف "(*) .

| ٨ |
|---|
| صـ |
| ٤٤٠ |

ومما تحصل لدينا من النغم العشر وجد ما يسمى بالأصابع ، وهذه قسمت إلى جنسين ، سمى كل جنس بالمجرى الخاص به ، مثال ذلك ، مجرى الوسطى ومجرى البنصر . وعلى وجه التقريب فى إمكاننا أن نشبه هذين المجريين ، وإن كان فى تشبيهنا كبير افتئات على الواقع ، بالمقام : الصغير Minor والكبير Major ، ذلك لأن نغمة الثالثة الصغيرة هى التى تميز الأول ، بينما نغمة الثالثة الكبيرة هى الطابع الذى يميز الآخر ، على أن هناك فروقاً واختلافات أكثر مما ذكرنا كما سيظهر لنا من الجدول الكامل للمقامات .

(*) ينتج السلم الأول باستخدام مجرى البنصر دون الوسطى ، بينما ينتج السلم الثانى مجرى الوسطى دون البنصر . ( المراجع )

(**) الصحيح فى ترتيب النغمات العشر على دساتين العود القديم تباعاً هو : - مطلق المثنى وسبابته وبنصره ثم مطلق الزير وسبابته ووسطاه وبنصره وخنصره ثم نغمة جواب خارج الدساتين . (المراجع)

استـعـمل ابن المنجم " الديوان الأعلى " لوصف الأصـابع للمـقـامـات الثمانية بجعــل مطلق وتر ( F = فا ) ( مطلق المثنى ) " عمـادا " لنظامه ، مسميًا إياها " بالنغمة العماد" . وفيما يلى النغمات الثمانى للأصفهانى ، كما فسرها ابن المنجم ، مع تدوينها بالعلامات الموسيقية الحديثة .

(١) مطلق فى مجرى الوسطـى : f g a𝄳 b𝄳 c´ d´ e´𝄳 f´

(٢) مطلق فى مجرى البـنصـر : f g a b𝄳 c´ d´ e𝄳´ f´

(٣) سبابة فى مجرى الوسطـى : g a𝄳 b𝄳 c´ d´ e´𝄳 f´ g´

(٤) سبابة فى مجرى البـنصـر : g a b𝄳 c´ d´ e𝄳´ f´ g

(٥) وسـطى فى مـجـراهــا : a𝄳 b𝄳 c´ d´ e𝄳´ f´ g a𝄳

(٦) خـنصر فى مـجراهـا : a b𝄳 c´ d´ e𝄳´ f´ g a

(٧) خنصر فى مجرى الوسطى : b𝄳 c´ d𝄳´ e𝄳´ f´ g a b𝄳

(٨) خنصر فى مجرى البنـصر : b𝄳 c´ d´ e𝄳´ f´ g a b𝄳

ونجد أحيانا أسماء مختلفة أخرى لبعض العناوين التى مر ذكرها، منها:–

(١) بإطلاق الوتر فى مجرى الوسطى ( = ) المطلق فى مجرى الوسطى

(٤) بالســبـابة والـبـنـصــر ( = ) السبابة فى مجرى البنصر

(٥) بالوســطى فى مجرى الوسطى ( = ) الوسطى فى مجراها

(٧) بالـوســطـى والخـنـصـر ( = ) الخنصر فى مجرى الوسطى/

٩
صـ
٤٤١

ومـا ورد خـلاف هذا من التـسـميـات والتفـريعات ، فـهى إمـا أن تكون اختـصـارًا للمـصطلح وإمـا خطأ . فمن المـصطلحـات المختـصـرة قـولهم "بالوسطى" أو "بالبنصر" الأولى ربما كانت اختصـارًا لعنوان "بالوسطى فى مجراها" ، والثـانية "بالبنصر فى مجراها" برغم تشرد الأصفهانى وحرصه على ذكر المصطلح الكامل من الأسماء بالقياس إلى (عمرو بن بانة).

وبرجوعنا إلى الجدول وإلى صفة الأصوات التى هى أكثر ذكراً ، التى تميز النغم ، نجد أن كل مبدأ ، يتقرر بأول كلمة من اسمه ، وأن المجرى يشار إليه بأحد الإصبعين : الثانية ( الوسطى ) أو الثالثة ( البنصر ) .

يقول ابن المنجم : " الوسطى والبنصر على المثنى الذى ينسب إليهما المجريان متضادتان لا تأتلفان ولا تجتمعان فى صوت ... " على أن "الوسطى " و " البنصر " قد يستعاض عن إحداهما بالأخر وذلك فى البعد ذى الأربع الأول ، بينما البنصر تبقى ثابتة غير متغيرة فى البعد ذى الأربع الثانى ما خلا فى نغمة " الوسطى فى مجراها " حيث تستعمل الوسطى فى كلا البعدين .

وفى تدوين مواقع الأصابع الثمانى المبسوطة فى الجدول أعلاه ، يلاحظ أن ستًا منها قد يعاد مجراها فى ديوان اخفض من نغمات التضعيف وهى: السبابة والوسطى والبنصر على وتر المثنى . ذلك لأن الدساتين على وتر الزير ( b b ) لا يمكن أن تمتد مسافة من العنق أكثر من نغمة ( f = فا ) التى هى دستان مستقل ، أوجد لإكمال البعد الذى بالكل. ولما لم يكن ثم دساتين لإخراج النغم (g = صول، a b = لا b ، a = لا ، b b = سى b)، كان من الضرورى استعمال النغم الأخفض لها على وتر المثنى ( f = فا ) الذى يخرج لنا ( سى b = b b ، لا = a ، لا b = a b، صول = g ) . وليس فى هذا التدبير عند العرب أى شذوذ أو خروج عن قواعد الموسيقى ما داموا يعدون النغمة وضعف ) صياحها شيئًا واحداً من الناحية الموسيقية . وهم لا يدركون أيضا تباينًا بين النغمتين إلا بزيادة فى رهافة الحس واختلاف الذوق ، وهم يلجئون إلى النظائر ببعض سداد وإحكام فى الصنعة قائلين : إن النغم التى على وترى المثنى والمثلث تسمع بدقة وشدة بينما النغم التى على البم والمثلث تمتاز " بلطف ولين.

ومع أن ابن المنجم يخبرنا بأن أغلب الأصوات قد تألفت على هذه الأصابع مما لا يخرج عن هذه النغمات الثماني قط ، أو أقل في بعض الأحيان ، فنحن نعلم أنه قد استعمل في مناسبات نادرة جداً تسع نغمات في تأليف لحن تعد بالنسبة له حيلة ماهرة يندر استخدامها في غناء العرب . وهذا ليس كل شيء ، فالأصفهاني يروي لنا أن الخليفة المعتمد (ت ٨٩٢ م = ٢٧٩ هـ ) وابن طاهر الخزاعي ( ت ٩١٣ م - ٣٠١ هـ ) ، الذي كان " من أول الفلاسفة في الموسيقى قد حقق ما / عجز اليونانيين من جمعها في صوت واحد للنغم العشر " .

كثير من هذه الألحان ما زالت محفوظة في مدونات الموسيقيين العرب من ساحل الأطلنطي حتى نهر الفرات . وليس المقام المراكشي المسمى "حجازي المشرقي" إلا صورة من إصبع ( مطلق في مجرى الوسطى ) لإسحاق الموصلي ( الإصبع الأول ) ، ومقام الجهاركاه الجزائري يقابل الإصبع الثاني القديم أما مقام " حجاز كار كردي " التونسي فهو أقرب شبهاً بالإصبع المسماة ( سبابة في مجرى الوسطى ) لابن المنجم ( الإصبع الثالث ) .

ولنلاحظ أخيراً أن كل ألحان العرب (أصابع) ، باستثناء واحد ، يظهر أنها كانت شائعة معروفة لدى شعوب الشرق الأدنى في العصور الوسيطة . وربما كان "الاكتويخوس" البيزنطي و "الأخدياس" السوري ومقامات الغناء الروماني البسيطة ، فضلا عن الأصابع العربية ، قد جاءت كلها من معين واحد . وليس بعيداً ، من ناحية أخرى ، أن يكون ابن مسجح ( ت ٧١٥ م ) الذي يعزى إليه وضع قواعد الغناء العربي ، قد تلقاها ، أو استوحاها ، من المعلمين السوريين أو البيزنطيين ، أولئك (الأسطوخوسية) الذين تلقى العلم على أيديهم ، وفقا لما رواه الأصفهاني . وربما سنظل نجهل حقيقة الأمر فالله يعلمها وحده ، على حد قول المسلم .

# الكندى فى تأثير الإيقاع ، الألوان ، العطور

| ٢٩ |
|---|
| ص |
| ٤٤٣ |

بقلم : هنرى جورج فارمر

فارس، دكتوراه الفلسفة، دكتور الأدب، دكتور الموسيقى

يرجع تاريخ ( مذهب التأثير Ethos ) – على الرغم من كون مصطلحها كلمة يونانية خالصة ، إلى بدء ظهور الحضارة القديمة فى بلاد ما بين النهرين ، وذلك كما أشرت فى القاموس الجديد للتاريخ الموسيقى (The New Oxford History Of Music ) عام ١٩٥٧ م – ص (٢٥٣ – ٤) .

ولقد أثرت المفاهيم اليونانية فى هذه المسألة على الحضارة الإسلامية ، وحتى يومنا هذا ، فإن هذا التأثير قائم من المحيط الأطلنطى حتى المحيط الهندى ، وله دلالاته بين الأجيال القديمة من الموسيقيين ، كما أشرت فى بحثى عن (التأثير الموسيقى) : – من مصادر عربية (١٩٢٦ ، ٢٧ : ٢٩) .

ويعتبر الكندى من أوائل واضعى نظريات الموسيقى العربية الذين تناولوا هذا الموضوع ( ت – ٨٧٤ م ) ، وفى الحقيقة أن الكندى ( فيلسوف العرب ) – كما جرى على تسميته منذ زمن بعيد ، قد خصص رسالة بأكملها فى هذا الموضوع ، عنوانها (رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) وقد أعدها خصيصاً لتلميذه (أحمد بن المعتصم)، وهو ابن الخليفة المعتصم.

وقد قمت بترجمتها حرفيًا من النسخة النادرة الموجودة بدار الكتب العامة ببرلين – ( Stadtsbiblothek Ahlwardt) ، تحت رقم ( ٥٥٠٣ ) ، باستثناء الفصل الرابع ( الأخير ) من المقالة الثانية حيث إنه غير مكتمل ، وهو فى (نوادر الفلاسفة فى الموسيقى)، كما أنه لا يمس موضوع دراستنا.

وهذه هى رسالة الكندى فى ( أجزاء خبرية فى الموسيقى )(*) : -

أنار الله من خفيات الأمور بموضحات الرسوم أفضل العلوم . سألت - أباح الله لك الخيرات - إيضاح أصناف الإيقاعات وكميتها ، وكيفية ترتيبها وأزمانها ، وكيفية استعمال الموسيقى لها فى الزمن المحتاج إليها فيه ، إذ كان أهل هذا العصر من أهل هذه الصناعة الأغلب عليهم فيها لزوم العادة لطلب موافقة من حضرهم عند استعمالهم لها ، وترك الأوجب فى ترتيب ما جرت عليه عادة الفلاسفة المتقدمين من اليونانيين من استعمالها على حسب الترتيب الأوجب فيها .

٣٠
صـــ
٤٤٤

فرأيت إجابتك إلى ذلك رجاء منى أن يكون ذلك من أحد الأسباب المبلغات بك مرادك ، وأن اجعل ذلك بأوجز لفظ وأقرب معنى معرّى من البراهين ، ليسهل بذلك لك الحفظ ، وتخف عليك فيه المكونة ، وأضيف إلى ذلك ما ناسبه فى الشكل ، والله موفقنا وهو ولى الحق ومبدع الخلق .

وإذ كان غرضنا فى هذه الأجزاء الخبرية من الموسيقى الإيجاز ، فالأوجب أن نقتصر من ذكر الإيقاعات على العناصر التى هى كالجنس لسائر الإيقاعات - إذ أضافتها إلى الأعداد أشرف .

الإضافات - ونلغى ما سواه مما كانت تستعمله الأوائل فى الدهر السالف ، إذ كان ذلك من أحد المستعملات للفكر ، ونحصر ذلك فى مقالتين وثمانية فصول ، فنبتدئ بشرح فصول المقالة الأولى من هذا الكتاب وهى أربعة فصول : -

(*) هذا هو الاسم المعتمد من جميع المراجع وقد ذكرها المؤلف تحت اسم (رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى) . ( المراجع )

# الفصل الأول من المقالة الأولى

## فى الإيقاعات

أما الإيقاعات التى هى كالجنس لسائر الإيقاعات ، فتنقسم بثمانية إيقاعات وهى : -

[ ١ ] الثقيل الأول

[ ٢ ] الثقيل الثانى

[ ٣ ] الماخورى

[ ٤ ] خفيف الثقيل

[ ٥ ] الرمل

[ ٦ ] خفيف الرمل

[ ٧ ] خفيف الخفيف

[ ٨ ] الهزج

أما الثقيل الأول : - فثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به .

والثقيل الثانى : - ثلاث نقرات متواليات ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة ، ثم يعود إيقاع كما ابتدئ به .

والماخورى : - نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة وبين وضعه ورفعه ، ورفعه ووضعه زمان نقرة .

وخفيف الثقيل : ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة .

والرمل : - نقرة منفردة، ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة . /

وخفيف الرمل : – ثلاث نقرات متحركات، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به .

وخفيف الخفيف : – نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة .

والهزج : – نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين .

## الفصل الثانى من المقالة الأولى

## فى كيفية الانتقالات من إيقاع إلى إيقاع

أما الأوجب فى كيفية استعمال الموسيقى لترتيب الانتقالات الإيقاعية فهو :– أن تجعل [الـ] انتقاله من خفيف الثقيل إلى الثقيل الأول، ومن الثقيل الأول إلى الماخورى، ومن الماخورى إلى الثقيل الثانى، ومن خفيف الرمل إلى ثقيل الرمل ، ومن الهزج إلى خفيف الرمل ، ومن ثقيل الرمل إلى الماخورى .

وإذا كان الموسيقى حاذقًا فوقف عند النقرتين الأخيرتين من ثقيل الرمل، ثم تلاها بالنقرة ، ثم وقف وقفة خفيفة ، ثم ابتدأ بالماخورى ، وكذلك [ فى الانتقال ] من الماخورى إلى ثقيل الرمل فهذه الاستحالات جميعا مؤتلفة ./

٣١
ص
٤٤٥

## الفصل الثالث من المقالة الأولى

## فى كسوة الموسيقى – أى الإيقاعات المرتبة – لأى الأشعار

فإنه يجب أن تكسى الأشعار المفرحة : – بمثل الأهزاج والأرمال والخفيفة.

وما كان من المعانى المحزنة : – فبمثل الثقيل الأول والثانى

وما كان من المعانى الإقدامية والتحدية وشدة الحركة والتعجل : – فبمثل الماخورى وما وازنه .

# الفصل الرابع من المقالة الأولى

## فى كيفية استعمال الموسيقى للإيقاعات والأوزان الشعرية

## على حسب ترتيب الأزمان الواجبة لذلك فيها

والأوجب على الموسيقى أن يستعمل فى كل زمن من أزمان اليوم ما شاكل ذلك الزمن من الإيقاع مثلاً : - استعماله فى ابتداءات الأزمان للإيقاعات المجدية والكرمية والجودية / وهما الثقيل الأول والثانى .

وفى أواسطها وعند قوة النفس للإيقاعات الإقدامية والتحدية ، وهو الماخورى وما شاكله .

وفى أواخرها وعند انبساط النفس للإيقاعات السرورية والطربية ، وهى الأهزاج والأرمال والخفيف .

أما عند النوم ووضع النفس فللإيقاعات الشجوية ، وهو الثقيل الممتد وما شاكله .

# المقالة الثانية

# الفصل الأول

**فى مشاكلة الأوتار لأرباع الفلك وأرباع البروج وأرباع القمر وأركان العناصر ومهب الرياح وفصول السنة وأرباع الشهر وأرباع اليوم وأركان البدن وأرباع عمر الإنسان وقوى النفس المنبعثة فى الرأس وقواها الكائنة فى البدن وأفعالها الظاهرة فى لحيوان .**

أما كمية عدد الأوتار فأربعة وهى : - البم والمثلث والمثنى والزير .

فأما الزير فإنه جعل مناسبًا من أرباع الفلك لأول جزء من وسط السماء إلى آخر جزء من المغرب ، ومن أرباع البروج من أول جزء من السرطان إلى آخر جزء من السنبلة ، ومن أرباع القمر من وقت نربيعه الأيسر للشمس إلى استقباله ، ومن أركان العناصر إلى النار ، ومن الرياح إلى الجنوب ، ومن فصول السنة إلى الصيف ، ومن أرباع الشهور من أول اليوم السابع إلى الرابع عشر ، ومن أرباع اليوم من نصف النهار إلى مغيب نصف القرص ، ومن أركان البدن إلى الصفراء ، ومن أرباع الأسنان إلى الشبابة ، ومن قوى النفس المنبعثة فى الرأس إلى القوة الفكرية ، ومن قواها فى البدن إلى القوة الجاذبة، ومن أفعالها الظاهرة فى الحيوان إلى الشجاعة.

[ أما المثنى ] فيناسب من أرباع الفلك آخر جزء من المغرب إلى أول جزء من الطالع ، ومن أرباع البروج من أول / الحمل إلى آخر الجوزاء ، ومن أرباع القمر من أول مقارنته للشمس إلى أول تربيعه لها ، ومن أركان العناصر الهواء ، ومن الرياح الصبا ، ومن فصول السنة إلى الربيع ، ومن أرباع الشهر من أول يوم من الشهر إلى السابع منه ، ومن أرباع اليوم منذ طلوع نصف القرص إلى أن تتوسط الشمس السماء ، ومن أركان البدن الدم ، ومن أرباع [عمر] الإنسان الحداثة ، ومن قوى النفس المنبعثة فى الرأس القوة المسماة الفنطاسيا وهى المخيل ، ومن قواها فى البدن القوة الهاضمة ، ومن فعالها الظاهرة فى الحيوان العقل .

٢٣
صـ
٤٤٧

المثلث مناسب من أرباع الفلك أول جزء من الطالع إلى أول جزء من الرابع ، ومن أرباع البروج لأول جزء من الميزان إلى آخر جزء من القوس ، ومن أرباع القمر من وقت استقباله الشمس إلى أن يصير فى تربيعه الأيمن، ومن أركان العناصر إلى الأرض ، ومن الرياح الشمال، ومن فصول السنة الخريف، ومن أرباع الشهر من اليوم الرابع عشر إلى اليوم الحادى والعشرين ، ومن أرباع اليوم من وقت مغيب نصف القرص إلى انتصاف الليل، ومن أركان البدن [السوداء ، ومن أرباع عمر الإنسان] إلى الاكتهال ،

ومن قوى النفس المنبعثة فى الرأس القوة الحفظية ، ومن قواها فى البدن الماسكة ، ومن أفعالها الظاهرة فى الحيوان الجبن .

البم مناسب من أرباع الفلك لأول جزء من الرابع إلى آخر جزء من السابع ، ومن أرباع البروج لأول جزء من الجدى إلى آخر جزء من الحوت ، ومن أرباع القمر من وقت تربيعه الأيمن إلى محاقه ، ومن الأركان الماء ، ومن الرياح الدبور ، ومن فصول السنة الشتاء ، ومن أرباع الشهر/ من اليوم الحادى والعشرين إلى آخره ، ومن أرباع اليوم من انتصاف الليل إلى طلوع نصف القرص ، ومن أركان البدن البلغم ، ومن أرباع [عمر] الإنسان الشيخوخة ، ومن قوى النفس المنبعثة فى الرأس القوة الذكرية ، ومن قواها فى البدن الدافعة ، ومن أفعالها الظاهرة فى الحيوان الحلم .

٣٤
صـ
٤٤٨

وقد يلزم حركات النفس وانتقالها من حال إلى حال بخواص حركات الأوتار على حسب ما قدمناه من طبعها أو مناسبتها - ما يكون ظاهراً للحس ، منطبعاً فى النفس .

فمما يظهر بحركات الزير فى أفعال النفس : الأفعال الفرحية والعزية والغلبية وقساوة القلب والجرأة وما أشبهها ، وهو مناسب لطبع الماخورى وما شاكله . ويحصل من قوة هذا الوتر وهذا الإيقاع : أن يكونا مقويين للمرار الأصفر محركين له ، مسكنين للبلغم مطفيين له .

ومما يلزم المثنى من ذلك : الأفعال السرورية والطربية والجودية والكرمية والتعطف والرقة وما أشبه ذلك ، وهو مناسب للثقيل الأول والثقيل الثانى . ويحصل من قوة هذا الوتر وهذين الإيقاعين أن تكون : مقوية للدم محركة له ، مسكنة للسوداء مطفية لها .

ومما يلزم المثلث من ذلك : الأفعال الحنينة والمرائى والحزن وأنواع البكاء وأشكال التضرع وما أشبه ذلك ، وهو مناسب للثقيل الممتد ، ويحصل هذا الوتر وهذا الإيقاع أن يكونا مقويين للبلغم محركين له ، مسكنين للصفراء مطفيين لها .

| ٣٥ |
|---|
| ص |
| ٤٤٩ |

ومما يلزم البم من ذلك : الأفعال السرورية تارة والترحية تارة ، والحنين والمحبة وما أشبه ذلك . وهو مناسب للأهزاج والأرمال والخفيف وما أشبه ذلك . ويحصل من هذا / الوتر وهذه الإيقاعات أن تكون : مقوية للسوداء محركة لها ، مسكنة للدم مطفية له .

فإذا مزج بينها كان كمزاج الطبائع الأربع ، ويظهر من آثارها فى أفعال النفس خلاف ما ظهر من تأثيرها على الانفراد .

فمزاج الزير والمثلث كممازجة الشجاعة والجبن وهو الاعتدال ، وكذلك [يحصل] بينهما ائتلاف .

وممازجة المثنى والبم كممازجة السرور والحزن وهو الاعتدال ، وكذلك [يحصل بينهما] ائتلاف .

وتعرض لها أيضا خواص فى أفعالها من جهة قسمة الدساتين واختلاف أوضاع الأصابع ، والابتداءات والمقاطع ، ما يتهيأ للمرتاض أن يقف منها عند فحصه عنها على حالات كثيرة من الاختلاف فى الوضع .

والذى يحصل من جهة تأثيرات أفعال الزير فى النفس : حركة الشجاعة . ومن طبع الشجاعة : الملك والجود والكرم .

ومن تأثيرات المثنى : العقل . ومن طبع العقل : السرور واللذة والعشق وحسن الخلق .

ومن طبع المثلث : الجبن : ومن طبع الجبن : الذل والبخل والندامة والضعة .

ومن طبع البم : الحلم . ومن طبع الحلم : السرور تارة والحزن تارة وانقطاع النفس والمرثية والكمدة .

# الفصل الثانى من المقالة الثانية

## فى مزاجات الألوان

فإذا قدمنا ذكر ما يجب تقديمه من قوى أفعال الأوتار ، والإيقاعات ، وتحريكها لقوى النفس من جهة الحاسة السمعية ، فلنذكر ما يصل إلى النفس بالحاسة البصرية من قوى مزاجات الألوان ، إذ كان مشاكلا لما / قدمناه فنقول :

| ٣٦ |
|---|
| صـ |
| ٤٥٠ |

أنه إذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية .

وإذا قرنت بالسواد تحركت القوة الذلية .

وإذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معا تحركت القوة الكرمية .

وإذا قرن الوردى [ و ] السواد بالصفرة الشعية تحركت القوة العزية أيضا .

وإذا قرن الوردى بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجى تحركت القوة السرورية واللذة معا .

وإذا قرن البياض الذى قد شابه صفرة - وهو التفاحى - بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية .

وإذا قرنت الألوان كلها بعضها إلى بعض كالبهار الممزوج فى خد البنات تحركت القوى كلها . وجرأت السرور والشكر والوهم والذكر على يطلع على القوى الملوكية والعزية والجودية واللذية ، وعلى سائر ما وصفنا من القوى حين ترى غائصة فى بحر اللذات العقلية .

وإذا مزج لونان من تلك أو ثلاثة ، أو خولف بين الألوان ظهر من قوة كل لون على حسب ما قدمنا .

## الفصل الثالث من المقالة الثانية

## فى مزاجات الأراييح

فإذ قد ذكرنا ما يترقى إلى النفس من الحاسة السمعية والبصرية ، فلنذكر ما يتأدى إليها من الحاسة الشمية فنقول :

إن رائحة الياسمين تحرك القوة العزية .

والنرجس يحرك القوة اللذية الغنجية والحركة المؤنثة ، وكذلك إذا مزجت رائحة الآس والسوسن والبهار والشقائق .

وإذا مزجت رائحة الياسمين والنرجس ، تحركت القوة العزية واللذية.

وإذا مزج السوسن مع الورد تحركت القوة المحبية مع الفخرية .

وإذا مزجت رائحة الخيرى مع النرجس، تحركت القوة الجودية مع المحبية.

وإذا مزجت رائحة الغالية مع رائحة العود ، تحركت القوة الملوكية والعزية مع المحبية والشوقية واللذية .

٣٧ ص ٤٥١

وكل ما كان من رائحة الورد والنرجس والخيرى / ، فإنها محركة للعشق واللذة والشوق ، وهى أراييح مؤنثة .

وكل ما كان من رائحة العود والآس والبنفسج والياسمين والمرزجوش ، فإنها محركة للسرور والعز والجود ، وهى مذكرة . والمسك والغالية والأراييح مؤنثة.

فإذا مزجت هذه الأراييح المذكرة بالأراييح المؤنثة ، وازدوجت ، حركت السرور واللذة على حيث ما يقع الازدواج .

وإن كان التركيب ملوكيًا ، حرك القوة الملوكية .

وإن كان تركيباً جودياً ، حرك الجود .

وعلى حسب تركيبها تكون حركة القوة المركب لها ذلك .

ومتى استعمل ترتيب الإيقاع فى الأزمان التى حددناها - مع استعمال الألوان والأراييح على حسب ترتيب ما قدمناه آنفا - ظهرت قوى النفس وسرورها أضعاف ما يظهر عند استعمالها لهذه الأمور على خلاف الترتيب الذى وصفنا ، واعتدلت أفعالها ، وكان خروجها على ترتيب نظام اعتدال ، ويكون سرورها كاملا فى الفن الذى يقصد بها إليه من أحد الأمور التى وصفناها .

٣٧
صـ
٤٥١

ولقد لاقت رباعيات الكندى قبولاً عالميًا من قبل الفلاسفة والأطباء والعلماء والموسيقيين العرب أصحاب المذهب الكونى .

ولا عجب أن القيان فى ألف ليلة وليلة ( على نور الدين ومريم الطوق ) قد تغنوا : ( انظر كيف تتحد الأشياء الرباعية فى واحد ) .

وكذلك معرفة الجارية الماهرة فى قصة ( أبو الحسن وتودد ) بارتباط الموسيقى بمذهب التأثير . ونحن نتساءل : هل هذا الكلام غير ذى قيمة أو أنه أنصاف الحقائق .

فأفلاطون ذكر فى ( جمهوريته ) أن الإيقاعات تقليد فى الحياة ، بينما قال أرسطو فى ( سياساته ) ، أن الهارمونى والإيقاع متأصل فينا .

وكما علمنا من (روجر باكون - Roger Bacon) و (جروستست - Grossetests)، فلقد تبوأت الموسيقى مكانها فى علم الشفاء بترجمة مؤلفات ابن سينا وعلى ابن العباس من العربية إلى اللاتينية .

ولقد ذكرت المقامات الكنيسة المرتبطة بنظرية التأثير كاملة فى كتاب المزامير لرئيس الأساقفة (باركر - Parker) - ١٥٦٠م / ، من الأول وهو meek إلى الثامن وهو milde ، ولا حاجة للقول إ ن كنيسة روما قبلت

٣٨
صـ
٤٥٢

مـذهـب الدكــتــور ( كــبلـر – Kepler) وهو Harmonices Mundi 1619 ، و(ديسكارتس Descartes) مختصر الموسيقى ١٦٥٠ ، وآخرون أكثر توهجًا ، اعتقدوا بأسرار الموسيقى المعجزة .

وفى ذات القرن كتب ( ميلتون – Milton) ، الأفكار التى تحرك الأعداد المتآلفة ارتجاليًا ، وتحدث ( كونجرف – Congreve) عن الأعداد السحرية والصوت الجميل .

وفيما يتعلق بارتباط الموسيقى بالألوان ، فلدينا مفتاح اللغز فى المخطوط الإنجليزى القديم ( Cotton ) – القرن الثالث عشر بعنوان (Distinctio inter colores musicales et armorum heroum ) .

وهناك محاولة قام بها القديس أثناسيوس ( ت – ١٦٨٠ م ) لإيجاد توافق علمى بين الموسيقى والألوان وأثبتها نيوتن ( ١٧٠٤ م ) .

ولدينا فى السنوات الأخيرة الأرغن الملون الخاص ب ( ريمنجتون Rim-ington ) ١٨٩٥م ، وهو آلة تعزف ألوانًا .

# علم الموسيقى فى كتاب مفاتيح العلوم

٢٥
صـــ
٤٥٣

بقلم : هنرى جورج فارمر

دكتوراه الفلسفة . دكتور الأدب . دكتور الموسيقى

جلاسكو

ذكر لى العديد من الباحثين أن وجود معجم لمصطلحات الموسيقى العربية يعد أمنية ، وأذكر منهم ثلاثة ممن توفاهم الله، وهم / سير (دينسون روس – E . Denison Ross) والبروفيسور (فينزينك – A . J . Wensinck) ، والدكتور ( ريتشارد بل – Richard Bell) .

ولقد حاولت أن أوضح الكثير من هذه المصطلحات الموسيقية الأكثر شيوعًا فى كتبى ، وخاصة فى مقالاتى بالموسوعة الإسلامية وقاموس (جروف فى الموسيقى) ٩٥٤ م .

وقد وضعت أكثر هذه المصطلحات غرابة فى فهرس خاص بى ، ربما يجد طريقة يومًا للطبع ، ويجب ألا ننسى أن هناك فصل خاص بهذا الموضوع فى كتاب (مفاتيح العلوم) ، وهو أحد ثلاثة موسوعات عربية وصلت إلينا ، ترجع إلى القرن (٤ هـ = ١٠م) ، ويجدر بنا الإشارة إلى الموسوعتين الأخيرتين ، وهما جوامع العلوم (لابن الفران Farighan) ، ولم يتعرض للموسيقى ، وكتاب إحصاء العلوم الذى تناول فيه الفارابى قشور سطحية فيما يخص علم الموسيقى ، فقد أشار فقط إلى النغمات والأبعاد والآلات التى توجد عليها تلك النغمات وإلى الإيقاعات التى تتناول القيم القياسية للنغمات وكيفية تأليف الألحان من هذه النغمات ، ولكن الفارابى لم يشرح ولا نوع واحد من النغمات أو الأبعاد أو الإيقاعات أو الآلات أو الألحان ، فى

حين أمدنا مؤلف كتاب ( مفاتيح العلوم ) - أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى بكل هذا ، حيث كتب موسوعته ، للأمير السمانى (نوح الثانى - Nuh II) ، فى الفترة بين عام (٣٦٦ هـ / ٩٧٦م) ، وحتى عام ( ٣٨١ هـ / ٩٩١ م ) .

٢٦
صـ
٤٥٤

وقام بطبع كتابه (فان فولتن - Van Volten) عام ١٨٩٥ م / ، بعد أن راجعها على حوالى خمس مخطوطات .

ويفتح لنا كتاب مفاتيح العلوم مقالتين ، يتناولان العلوم المحلية والعلوم الأجنبية .

وتنقسم هاتين المقالتن إلى أبواب ، يتناول مفتاح الباب السابع من المقال الثانى، أسرار الموسيقى ، ويوجد داخل هذا الباب ثلاثة فصول، هى:-

١ - أسامى آلات هذه الصناعة وما يتبعها .

٢ - جوامع الموسيقى المذكورة فى كتب الحكماء .

٣ - أنواع الإيقاعات المستعملة .

٢
صـ
٤٥٤

## ( ترجمة )

## الفصل الأول

الموسيقى معناه تأليف الألحان واللفظة يونانية وسمى المطرب ومؤلف الألحان الموسيقور والموسيقار : الأرغانون آلة لليونانيين والروم تعمل من ثلاثة زقاق كبار من جلود الجواميس

يضم بعضها إلى بعض ويركب على رأس الزق الأوسط زق كبير ثم يركب على هذا الزق أنابيب صغيرة لها ثقب على نسب معلومة يخرج منها أصوات طيبة مطربة مشجية على ما يريد المستعمل : الشلياق آلة ذات أوتار

| ٣ |
|---|
| ص |
| ٤٥٥ |

لليونانيين والروم تشبه الجنك: واللور هو الصنج باليونانية: القيثارة/ آلة لهم تشبه الطنبور : الطنبور الميزانى هو البغدادى الطويل . العنق هو الرباب معروف لأهل فارس وخراسان : المعزفة آلة ذات أوتار لأهل العراق : المستق آلة للصين تعمل من أنابيب مركبة واسمها بالفارسية بيشه مشته : الناى المزمار : السرناى هو الصفارة وكذلك اليراع . شعيرة المزمار رأسه الذى يضيق به ويوسع : الصنج بالفارسية جنك وهو ذو الأوتار ، قال الخليل الصنج عند العرب هو الذى يكون فى الدفوف يسمع له صوت كالجلجل ، فأما ذو الأوتار فهو دخيل معرب وقيل ذو الأوتار إنما هو الونج : الشهرود آلة محدثة أبدعها حكيم بن أحوص السعدى ببغداد فى سنة ثلاثمائة للهجرة: البربط هو العود والكلمة فارسية وهى بربت أى صدر البط لأن صورته تشبه صدر البط وعنقه : أوتار العود الأربعة / أغلظها البم والذى يليه المثلث بفتح الميم وتخفيف اللام على مثال مطلب والذى يلى المثلث المثنى بفتح الميم وتخفيف النون على تقدير معنى ومغزى ، والرابع هو الزير وهو أدقها : الملاوى التى تلوى بها الأوتار إذا سويت : والدساتين هى الرباطات التى توضع الأصابع عليها واحدها دستان والدستان أيضا اسم لكل لحن من الألحان المنسوبة إلى باربد : وأسامى دساتين العود تنسب إلى الأصابع التى توضع عليها .

| ٤ |
|---|
| ص |
| ٤٥٦ |

فأولها دستان السبابة ويشد عند تسع الوتر وقد يشد فوقه دستان أيضا [ويعطى نسبة ٢٤٣/٢٥٦ و ٢٠٤٨/٢١٨٧ ويعادل ٩٠ و١١٤ سنت] ويسمى الأخير الزائد ثم يلى دستان السبابة دستان الوسطى وقد يوضع أوضاعًا مختلفة فأولها يسمى دستان الوسطى القديمة والثانى يسمى دستان وسطى الفرس والثالث يسمى دستان وسطى زلزل ، وزلزل (ت - ٧٩١ م / ١٧٥ هـ) هذا أول من شد هذا الدستان وإليه تنسب بركة زلزل ببغداد : فأما الوسطى القديمة [بنسبة ٢٧ / ٣٢ وتعادل ٢٩٤ سنت] فشد دستانها على قريب من الربع مما بين دستان السبابة ودستان البنصر

ودستان وسطى الفرس [بنسبة ٨١/٦٨ وتعادل ٣٠٢ سنت] على النصف فيما بينهما على التقريب ودستان وسطى زلزل / [ بنسبة ٢٧/٢٢ وتعادل ٣٥٥ سنت] على ثلاثة أرباع ما بينهما إلى ما يلى البنصر بالتقريب وقد يقتصر من دساتين هذه الوسطيات على واحد وربما يجمع بين اثنين منها ثم يلى دستان الوسطى دستان البنصر ويشد على تسع ما بين دستان السبابة وبين المشط مما يلى دستان البنصر [بنسبة ٨١/٦٤ ويعادل ٤٠٨ سنت] ثم دستان الخنصر ويشد على ربع الوتر [بنسبة ٤/٣ ويعادل ٤٩٨ سنت] مشط العود هو الشبيه بالمسطرة التى يشد عليها الأوتار من تحت أنف العود وهو مجمع الأوتار من فوق : الأبريق اسم لعنق العود بما فيه من الدساتين : عينا العود هما النقبتان اللتان على وجهه . المضراب هو الذى يضرب به الأوتار : الجس هو نقر الأوتار بالسبابة والإبهام دون المضراب يشبه ذلك بجس العرق : الحزق هو مد الوتر ونقيضه الإرخاء والحط نغمة مطلق البم عند نغمة سبابة المثنى على التسوية: المشهورة هى سجاحها ونغمة سبابة المثنى : صياح نغمة مطلق البم وكذلك سبابة البم سجاح : وبنصر المثنى صياح وكذلك كل نغمتين على هذا البعد يسمى الثقيلة منهما : سجاحا والحادة صياحا وتنوب إحداهما عن الأخرى لاتفاقها ويسمى السجاح الإسجاح والصياح الصيحة والإضعاف والصحيح السجاح دون الإسجاح . /

٥
صــ
٤٥٧

٦
صــ
٤٥٨

## الفصل الثانى

النغمة صوت غير متغير إلى حدة ولا ثقل مثل مطلق البم أو غيره من الأوتار إذا نقر أو مثل البم وغيره من الأوتار إذا وضعت إصبع على أحد دساتينه ثم نقر : والنغم للحن بمنزلة الحروف للكلام منه يتركب وإليه يُنحل : البعد صوت يبتدأ فيه بنغمة ويثنى فيه بنغمة أخرى : الجمع جماعة نغمات

ؤلف منها لحن . مراتب حدة الصوت أو ثقله تسمى الطبقات : والوتران
ستويان على طبقة واحدة إذا حركا معًا وكذلك غيرهما من المعازف : البعد
و الكل ويسمى أيضا الذى بالكل هو الذى من مطلق البم إلى سبابة المثنى
ى العود والذى من سبابة البم إلى بنصر المثنى وكذلك ما بين كل نغمتين
حداهما سجاح والأخرى صياح وهو فى الوتر الواحد إذا نقر مطلقا
سجاح وإذا زم على نصفه ثم نقر فهو صياح لذلك المطلق : والبعد ذو
لخمس ويسمى أيضا الذى بالخمسة هو مثل ما بين مطلق البم إلى سبابة
لمثلث وفى الوتر الواحد إذا نقر مطلقا ومزموما على ثلاثة : والبعد ذو الأربع
ويسمى أيضا الذى بالأربعة هو ما بين مطلق البم إلى خنصره وهو ربع
لوتر. اعنى إذا نقر مطلقا ثم زم عند ربعه ونقر مثلا: من صول : دو فإن ما
بين النغمتين هو البعد ذو الأربع وإنما سمى ذو الأربع لأن فيه أربع نغمات
وهى نغمة المطلق ونغمة السبابة ونغمة الوسطى ونغمة الخنصر أو نغمة
المطلق ونغمة السبابة ونغمة البنصر[ونغمة الخنصر] (*) لأنه / لا يجتمع فى
أصل لحن نغمتا الوسطى والبنصر. وسمى البعد ذو الخمس بذلك لأن فيه
خمس نغمات الأربع المذكورة وسبابة المثلث فأما نغمة مطلق المثلث فإنها
ونغمة خنصر البم واحدة لأن العود هكذا يسوى . البعد الطنينى والمدة
والعودة هو ما بين المطلق والسبابة وهو يفصل تسع الوتر بنسبة ٩/٨
وكذلك ما بين السبابة والبنصر والفضلة والبقية هى بعد ما بين البنصر
والخنصر بنسبة ٢٥٦/٢٤٣ أو ما بين السبابة والوسطى أو ما بين السبابة
ووسطى الفرس وهو نصف المدة بالتقريب ، الإرخاء هو نصف الفضلة
بالتقريب . الأجناس ثلاثة أحدها الطنينى ويسمى القوى والمقوى وهو أن
يقسم البعد ذو الأربع بمدة ومدة ونصف مدة مثل نغمة المطلق ثم السبابة
ثم البنصر ثم الخنصر . الجنس الثانى اللوى والملون وهو أن يقسم البعد

٧
صــ
٤٥٩

(*) حذفت هذه العبارة من الأصل ولابد من إضافتها لاستقامة المعنى . ( المراجع )

ذو الأربع بنصف مدة ونصف مدة وثلث مدة وثلاثة أنصاف مدة والجنس الثالث ويسمى التأليفى والناظم والراسم وهو أن يقسم البعد ذو الأربع بربع مدة ومدتين فالأول افحلها يحرك النفس إلى النجدة وشدة الانبساط والطرب ويسمى الرجلى والثانى يقف النفس بين شدة الانبساط وبين الانقباض ويحركها للكرم والحرية والجراءة ويسمى الخنثوى والثالث يولد الشجا والحزن وانقباض النفس ويسمى النسوى ./ النغم التى فى ضعف ذى الكل المطلق الذى هو من مطلق البم فى العود إلى دستان بنصر وتر خامس يعلق فيه تحت الزير على تسوية سائر أوتاره وهى خمس عشرة نغمات (أولها وهى مطلق البم تسمى ثقيلة المفروضات والثانية ثقيلة الريسات ثم واسطة الريسات ثم حادة الريسات ثم ثقيلة الأوساط ثم واسطة الأوساط ثم حادة الأوساط ثم الوسطى ثم فاصلة الوسطى ثم ثقيلة المنفصلات ثم واسطة المنفصلات ثم حادة المنفصلات ثم ثقيلة الحادات ثم واسطة الحادات ثم حادة الحادات) . (*)

٧
صـ
٤٥٩

## الفصل الثالث

الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب . أصناف وأنواع الإيقاعات العربية أولها الهزج وهو الذى تتوالى نقراته نقرة نقرة وهذا رسمه تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تن تن : والثانى خفيف الرمل وهو الذى تتوالى نقراته نقرتين نقرتين خفيفتين وهذا رسمه تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تن تن الثالث / الرمل ويسمى ثقيل الرمل وهو الذى إيقاعه نقرة واحدة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان وهذا رسمه تنٍ تن تن تنٌ تن تن : والرابع الثقيل الثانى

(*) هكذا دونت الخمس عشرة نغمة فى كتاب الخوارزمى ، أنما المؤلف فقد ذكرها مرتبة ترتيباً عكسياً ، ولكنه أشار إلى ذلك فى الحاشية . ( المراجع )

وهو اثنتان ثقيلتان ثم واحدة خفيفة وهذا رسمه تنٌ تنٌ تن تنٌ تنٌ تن :
والخامس خفيف الثقيل الثاني ويسمى الماخورى وهو نقرتان خفيفتان ثم
واحدة ثقيلة وهذا رسمه تن تن تنٌ تن تن تنٌ : السادس الثقيل الأول وهو
ثلاث نقرات متوالية ثقال ورسمه تنٌ تنٌ تنٌ تنٌ تنٌ تن : والسابع خفيف
الثقيل الأول وهو ثلاث نقرات متوالية أخف من نقرات الثقيل الأول وهذا
رسمه تن تن تن تن تن .

# كتابات الفارابى العربية - اللاتينية

# فى الموسيقى

ـــ
صـــ
٤٦٣

# فصل الموسيقى فى كتاب إحصاء العلوم للفارابى

ص ٤٦٥

## نقلا عن كتاب ( طب النفوس ) لابن عقنين

( مكتبة بودليان : Hunt ٥١٨ )

# مجموعة الكتاب الشرقيين فى الموسيقى ( ٢ )
## قام بنشرها د . هنرى جورج فارمر

مؤلفات الفارابى العربية اللاتينية فى الموسيقى

من كتاب إحصاء العلوم - مكتبة إسكوريال بمدريد

تحت رقم ( ٦٤٦ ) ، إحصاء العلوم - المتحف البريطانى

مخطوط .Vesp . B . x cott، والمكتبة الأهلية بباريس برقم ٩٣٣٥، وكتاب أصل العلوم المكتبة الأهلية بباريس برقم ٦٢٩٨، ومكتبة بودليان بأكسفورد برقم (٣٦٢٣) ..........إلخ

قام بنشر النصوص والترجمات الخاصة بها مع التعليق عليها

هنرى جورج فارمر - دكتوراه الفلسفة

زميل جامعة ليفرهولم ، وزميل جامعة كارنجى ( سابقا)

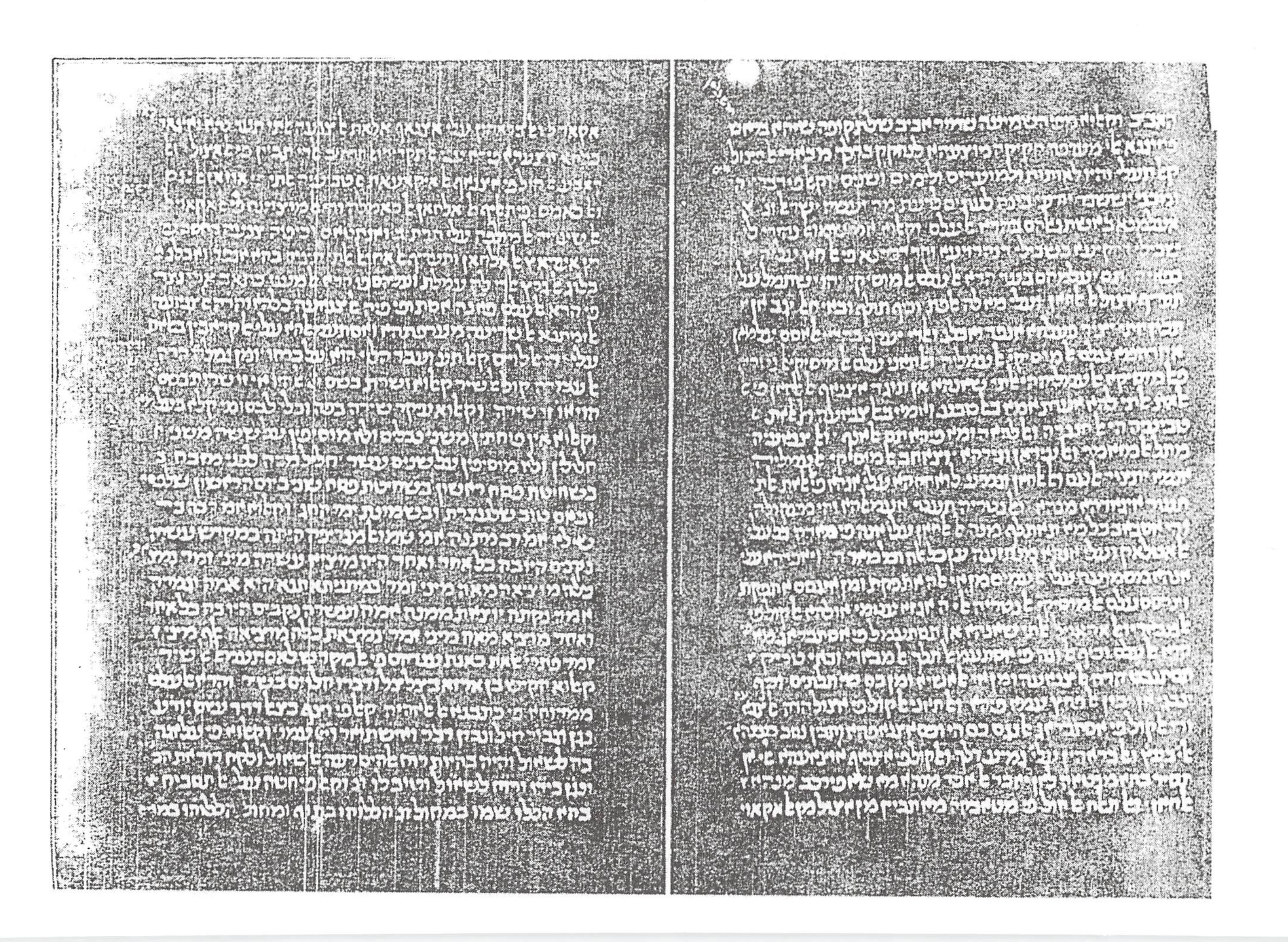
من مؤلفاته

تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر ، حقائق تاريخية فى التأثير الموسيقى العربى ،

أرغن القدماء - من مصادر شرقية ، مخطوطات الموسيقى العربية - مكتبة بودليان ، تأثير الموسيقى ........ من مصادر عربية ، التأثير العربى على نظرية الموسيقى، دراسات فى آلات الموسيقى الشرقية ، العود المغربى القديم

HINRICHSEN EDITION LTD.

نيويورك - لندن - فرانكفورت



# المحتويات


– مقدمة .......................................................... 565

**الفصل الأول :** ١) الفارابى ، ٢) إحصاء العلوم ، ٣) نسخة الاسكوريال العربية ، ٤) ترجمة للنص ، ٥) الترجمات اللاتينية لكتاب إحصاء العلوم ، ٦) النصوص اللاتينية ، ٧) التأثير على أوروبا ......... 567

**الفصل الثانى :** ١) De ortu scientiarum ، ٢) الترجمات اللاتينية ، ٣) النصوص اللاتينية، ٤) ترجمة النص، ٥) تعليق، ٦) التأثير فى أوروبا ................................ 585

**الملحق الأول :** إحصاء العلوم .................................... 593

**الملحق الثانى :** هل الفارابى مؤلف كتاب / مقدمة فى شرح الفن المنطقى ؟ ............................................ 597

The Liber Introductorious in Artem Logicae Demonstrationis?

صـ
٤٧١

# مقدمة

## " جارك معلمك "

مثل شعبى عربى

غالبا ما تمت الإشارة فى مؤلفاتى والكتابات الأخرى إلى الترجمات اللاتينية لكتابات الفارابى العربية فى الموسيقى ( انظر ... حقائق تاريخية فى التأثير الموسيقى العربى ) ... إلخ ، كما تمت حديثا الإشارة إلى هذه الترجمات فى كتاب (Die Wissenschaft der Musik bei Al - Farabi) للدكتور ( E . A . Beichert ، ريجنسبرج - ١٩٣١ م ) ، وكتاب (Um die Frage nach dem arebischen bzw . maurischen Einfluss auf die abendlandische Musik des Mittelalters ( in Zeitschrift f. Musikwissenschaft ) لمؤلفه (Ursprung - مارس ١٩٣٤م) ، ومن ثم فلا بد أن تكون النسخة الحالية من كتابى ( مجموعة الكتاب الشرقيين فى الموسيقى ) ، مقبولة عند علماء الموسيقى والمؤرخين لثقافة القرون الوسطى ، وعند المستشرقين بصفة عامة ؛ لأنها تكشف لنا إلى حد ما أن جيراننا المسلمين فى إسبانيا وأماكن أخرى كانوا معلمينا .

وقد أشرت فى منتصف الكتاب ( ص ٣٤ ) أن كتابات الفارابى المذكورة هنا ، تتضمن القليل عن علم الموسيقى ، فقد نادى الفارابى ، الفيلسوف المسلم ، أو أرسطو الثانى ، كما يطلقون عليه فى كتاب ( إحصاء العلوم ) ، بضرورة الإلمام بعلم الموسيقى .

وقد كان مسلمو إسبانيا على علم بما ترنو إليه غرب أوروبا نحو الدراسة (انظر ص ١٦) ، فبالنسبة لنظرية الموسيقى ، كان العرب يملكون

معظم الكتابات اليونانية بلغتهم الخاصة وذلك كما أخبرنا الفارابى نفسه ، وقد كتب الفارابى كتاب الموسيقى الذى يعد أعظم ما كتب فى الموسيقى حتى عصره ، فلا عجب أن ينزح طلاب من دول أخرى إلى قرطبة كما ذكر الدكتور (جورج سارتون) فى مقدمته المهمة فى تاريخ العلوم (٢٥،٢) / فقال : " حقيقة أن نظرية الموسيقى اللاتينية استمرت فى تشكيل نفسها طوال القرن الحادى عشر، وأن تطورها كان مدفوعا إلى حد كبير بالنماذج الإسلامية" .

– صـ ٤٧٢

ولقد ضمنت هذا العمل كل ما استطعت الوصول إليه من ترجمات الفارابى اللاتينية فى الموسيقى ولقد ذكر كل من ( فيتيس) فى كتابه ( Biographie Universelle des Musiciens ) و ( ميتيانا ) فى كتابه ( La Monde Oriental عام ١٩٠٦ م – ص ١٩٥ ) ، وكذلك ( لافيناك) فى معجمه ( Ency . de la musique ) ، برقم ( ٤ ) ص . ١٩٢١ ، أن كتاب الموسيقى للفارابى قد ترجمه إلى اللاتينية (جيروم – من براج – ت١٤١٦م)، وقد طبع فى ( وثائق الفلاسفة العرب ) لشمولدر Schmoelder فى بون عام ١٨٣٦ م ، لكننى لم أتناوله بكل تأكيد فى هذا العمل ولا تابعته فى أى عمل آخر .

وأود أن أعبر عن امتنانى لأمناء مكتبة إسكوريال بمدريد ، والمكتبة الأهلية بباريس ، والمتحف البريطانى ومكتبة بودليان بأكسفورد ، للسماح لى باستخدام مخطوطاتهم ، وللجمعية الملكية الأسيوية للسماح لى بالانتفاع بالمقالات التى نشرت بجريدتهم . كما اعترف بفضل مسئول جامعة (كارنجى) لرعايته لهذه الدراسات ، حتى انتهيت منها .

وفى النهاية أعترف بفضل أصدقائى الباحث ( جيمس روبسون) الحاصل على درجة الماجستير، والسيد ( آدم هندرسون ) الحاصل على بكالريوس الآداب من جامعة جلاسكو لعديد خدماتهم .

**جلاسكو** **هنرى جورج فارمر**

| ٣ |
| --- |
| صـ |
| ٤٧٣ |

# الفصل الأول

*" ثم له أى ( الفارابى ) بعد هذا كتابا شريفا فى إحصاء العلوم والتعريف بأغراضها ، لم يسبق إليه ولا ذهب أحد مذهب فيه ، ولا يستغنى طلاب العلوم كلها عن الاهتداء به وتقديم النظر فيه " .*

صاعد بن أحمد القرطبى (ت ١٠٧٠م)

لقد تم التركيز فى السنوات الأخيرة إلى حد كبير على موضوع التأثير العربى على الموسيقى فى أوروبا ، ففى الفن العملى لم تتبن مجموعة الموسيقيين فى العصور الوسطى الآلات الموسيقية الفعلية للعرب مثل العود والربابة فحسب ، بل ركزت أيضا على العازفين على تلك الآلات .

أما فى الفن النظرى ، فهناك دلائل فى الأبحاث اللاتينية عن الموسيقى فى العصور الوسطى تقودنا إلى القول بأن تعاليم وكتابات علماء الموسيقى العرب و الموزارابيان ( مسيحيو أسبانيا ) للموسيقى ، كان لها تأثير طفيف على علم الموسيقى فى أوروبا .

ومن بين الكتاب الذين ساهموا فى هذا التأثير ، الفارابى وابن سينا وابن رشد ، وقد ترجمت أعمالهم إلى اللاتينية ، وأصبحت كتب مرجعية ، تدرس فى مدارس أوروبا ، ومن أكثر تلك الأعمال تناولا فى الموسيقى ، الأعمال التالية : -

- الفارابى ( إحصاء العلوم ) Alpharabius , de scientiis
- الفارابى ( عنوانه مجهول ) Alpharabius , de ortu scientiarum

- ابن سينا ( فى النفس ) Avicenns , de anima

- ابن سينا (فى تقسيم الحكمة) Avicenns, de divizione scientiarum

- ابن رشد ( شرح فى النفس لأرسطو طاليس )

Averroee , Commentarius in Aristotelis de anima.

٤
صـ
٤٧٤

ويعد كتاب إحصاء العلوم للفارابى الأول ، وربما الأشهر من هذه الأعمال ، لذا يستحق اهتمام خاص .

## ( ١ ) الفارابى

أكدت الترجمة الفرنسية المنشورة حديثا لكتاب ( الموسيقى الكبير ) للفارابى ، على الرأى المعروف سابقا والقائل بأن الفارابى يعد أكبر الكتاب فى علم الموسيقى خلال العصور الوسطى .

ولا يعتبر أسلوب معالجته للنظرية التأملية فقط تقدما عما حققه اليونانيين ، بل يعتبر الفارابى مفكرا لا نظير له فى أوروبا ، حتى ظهور (راموس من باريجا) - ( ١٤٤٠ : ١٥٢١ م ) ، الذى جاء من إسبانيا التى تأثرت تأثرًا كبيرًا بالعلوم العربية ، وكذلك (ساليناس) - (١٥١٢ : ١٥٩٠م)، الذى يعد من أكبر علماء الموسيقى وهو أيضا من إسبانيا .

ولقد كان طبيعيا أن يتناول الفارابى ذات الموضوع وفقا لمذهب أرسطو باعتباره تلميذا له ، فإذا كان قد استحق اللقب الذى أطلق عليه وهو ( المعلم الثانى ) - أى الثانى بعد أرسطو فى الفلسفة العقلية ، فقد كان بحق الموضح لأساسيات فلسفة الموسيقى .

وعلى الرغم من أن الكندى ( ت - ٨٧٤ م ) ، قد ذكر بعض علماء الموسيقى اليونانيين ، إلا أنه حتى عهد الفارابى لم يكن هناك ظهور لأى من الترجمات الموسيقية اليونانية إلى اللغة العربية ، مثل أعمال : -

(أرسطوطل، النفس)، (أرسطوكسينوس)، (إقليدس)، (نيكوماخوس)، (بطليموس) بالإضافة إلى التعليق على كتاب النفس لـ (تميستوس) وآخرون ، حيث ترجمت إلى العربية / وبدأ الإنتاج الواضح للأعمال اليونانية في الظهور ، ولذلك لم يعد غريبا أن يحقق العرب تقدما في هذا المجال أكثر من أوروبا ، في الوقت الذى لم تكن فيه أوروبا على علم بالكتاب اليونانيين أنفسهم ، حتى تحافظ على ما يمكن جمعه من كتابات ( بؤ تيوس ) ، وخلاصات (مارتيانوس كابيللا – Capella Martianus) ، و (كاسيودورس) و(أيزيدور الأشبيلى)، بينما استفاد الفارابى الفائدة الكاملة من هذا التراث.

٥
صـ
٤٧٥

ولد الفارابى فى فاراب بتركستان حوالى عام (٨٧٠ م) وتلقى الجزء الأكبر من تعليمه فى بغداد ثم حاران ، حيث درس جميع فروع المعرفة بما فى ذلك علم الموسيقى. وعلى عكس علماء الموسيقى الآخرين، كان للفارابى شهرة واسعة فى الصناعة العملية ، وهذا مما ميزه عن العلماء الآخرين .

وتحت رعاية السلطان الحمدانى سيف الدولة ، استقر المقام للفارابى بحلب ، حيث كتب معظم أعماله المهمة ، وكسب شهرته "كأعظم فيلسوف عرفه المسلمون" ، وتوفى فى دمشق حوالى عام (٩٥٠م) . وقد كتب بجانب كتاب الموسيقى الكبير ، أعمالا أخرى ، مثل مختصر بعنوان ( كلام فى الموسيقى ) وكتاب ( فى إحصاء الإيقاع ) ، ولكن للأسف لم يصلنا سوى الأول من هذه الأعمال ، على الرغم من ظهور كتاب ( الأدوار ) وتصنيفه فى مكتبه فى الشرق ، كأحد أعماله الموسيقية .

ويعد كتاب ( الموسيقى الكبير ) أكثر الأعمال التى يعتد بها من نوعه فى الشرق ، وقد اعترف به كل كتاب الموسيقى العرب والفرس والأتراك وحتى الهنود / منذ ابن سينا فى القرن الحادى عشر وحتى طنطاوى فى القرن العشرين وأبدوا احترامهم لاسم الفارابى وكتاباته المشهورة التى أصبحت تدرس ضمن الكتب المدرسية اليهودية ، كما ذكر لنا (ابن عقنين) – ( ١١٦٠ : ١٢٢٦ م )

٦
صـ
٤٧٦

## ( ٢ ) إحصاء العلوم

على الرغم من أنه لا توجد لدينا معلومات كثيرة عن المناهج الدراسية الحالية، فإننا نعرف المواد والكتب التى كانت تدرس ، ومن حسن الحظ أن كتاب "إحصاء العلوم" للفارابى ، قد أعطانا فكرة أفضل عنها ، ذلك الكتاب الذى اعتبره عرب إسبانيا وكما قال أيضا (صاعد بن أحمد – ت ١٠٧٠ م) " لا يستغنى طلاب العلوم كلها عن الاهتداء به " .

وقد ترجم الكتاب إلى اللاتينية فى القرن الثانى عشر كل من : (يوحنا الأشبيلى) و (جيرارد من كريمونا) تحت عنوان (إحصاء العلوم) . وقد كان معروفا بالفعل فى المدارس اليهودية ، منذ أن استخدمه ( موسى بن عزرا – ت ( ١١٤٠ م ) ) ، وتوجد لدينا ترجمة عبرية مختصرة وضعها (كالونيموس ابن كالونيموس– ت ١٣٢٨م) .

وبرغم أنه كان معلوما فى القرن الثامن عشر أن النسخة العربية لكتاب إحصاء العلوم موجودة بمكتبة الأسكوريال بمدريد ، فإنه مضى وقت طويل ، حتى تم الاعتراف بأنها الأصل للنسخة اللاتينية (de scientiis) المعروفة فى القرون الوسطى .

وقد كان هناك اعتقادا سائدا لمدة طويلة ، أن كتاب (إحصاء العلوم) هو نوع من قبيل الموسوعة ، وترجع هذه الفكرة البدائية إلى وصف ميخائيل القريرى (Casiri)، ولكن (شتاين شنايدر) أثبت تأكيد من (مونك – Munk)/، بأن هذا العمل ليس بموسوعة ولكنه ببساطة مختصرا للعلوم ومرشدا للمناهج والدراسات التخصصية . وقد اقتبس فكرة هذا المختصر فى الحال آخرون ، أمثال ابن سينا فى الشرق ، و ( جنديسالينوس ) فى الغرب .

٧
صـــ
٤٧٧

ورغم التعامل مع النسخة العربية لكتاب إحصاء العلوم الموجود بمكتبة الاسكوريال لمدة قرن ونصف ، على أنها نسخة فريدة ، فإنه لم توجد أية

محاولة لكتابتها ، أو حتى إدراجها ضمن النصوص اللاتينية للكتاب تحت الفحص ، ولا حتى من الدكتور ( لودفيج باور ) الذى حرر كتاب ( تقسيم الفلسفة ) ( لجنديسالينوس ) عام ( ١٩٠٢ م ) أو دكتور ( إيلهارد فيدمان ) الذى ترجم القسم الرياضى من كتاب ( إحصاء العلوم ) بألمانيا عام ( ١٩٠٧ م )

ولكن فى عام ( ١٩٢١ م ) ، تجدد الاهتمام بالنسخة العربية ، بسبب اكتشاف الشيخ ( محمد رضا ) لمخطوط آخر من كتاب (إحصاء العلوم) بمدينة نجف بالعراق ، يرجع تاريخه إلى القرن الثالث عشر ، وهو بذلك يعد أقدم من نسخة الاسكوريال التى من المرجح أنها ترجع إلى عام (١٣١٠) .

وقام الشيخ محمد رضا بنشر نص المخطوط فى جريدة عربية تسمى ( العرفان ) فى عام ( ١٩٢١ م ) ، مع تصحيح بعض الأخطاء وإن كان قد أغفل الكثير منها . / كما أنه لم يقابل نسخته بمخطوط الاسكوريال ولا بأى ترجمة لاتينية .

٨
ص
٤٧٨

وبعد مرور عامين ، نشر الأب ( بويج ) بحثا نقديا للنص الذى نشره الشيخ محمد رضا وذلك بمجلة الكلية الشرقية بجامعة القديس يوسف - بيروت ، وقد استطاع الأب ( بويج ) أن يصحح بعض الأخطاء الموجودة بنسخة الشيخ محمد رضا ، مع اقتراح بعض التصويبات القيمة ، وذلك بمقارنتها بالترجمة اللاتينية تحت اسم ( De scientiis ) ، كما يمثلها كتاب ( تقسيم الفلسفة ) للعالم ( جنيسالينوس ) وأيضا بالجزء المترجم للدكتور ( فيدمان ) .

وعلى الرغم من ذلك ، نجده قد أغفل فى مقابلته نسخة الاسكوريال ، كما أغفلها الدكتور ( باور ) والدكتور ( فيدمان ) والشيخ ( محمد رضا ) من قبل .

## ( ٣ ) نص الاسكوريال العربى

منذ أن ظهرت نسخة النجف لكتاب إحصاء العلوم بمجلة العرفان ، اكتشف مخطوط آخر فى مكتبة ( كوبرولو ) باستنبول وهو مجهول التاريخ ولكن علمنا بأنه مخطوط قديم .

والآن لدينا ثلاث نسخ على الأقل لهذا العمل المشهور ، لذا فقد أصبح الوقت ملائما لنشر هذا النص مع الترجمات اللاتينية ، وفى نفس الوقت ، فإن أبحاثى الحالية فى التأثير العربى على الغرب قد حفزتنى على مقابلة هذا الجزء بالنصوص العربية الثلاثة لكتاب إحصاء العلوم فيما يختص بالجزء الموسيقى ، وذلك بالمخطوطين الآخرين بالإضافة إلى النص اللاتينى المطبوع لكتاب إحصاء العلوم بالإضافة إلى مخطوطين آخرين بدون عنوان لكتاب ( تقسيم الفلسفة لجنديسالينوس ) وأربعة نصوص أخرى .

| ٩ |
|---|
| صـــ |
| ٤٧٩ |

ولتوضيح ذلك للقارئ ، استخدمت الرموز التالية للمخطوطات العربية : - /

- " إحصاء العلوم " للفارابى ، مكتبة اسكوريال - مدريد ( W ) برقم (٦٤٦) الصفحات من ٢٧ : ٤٥ ، التاريخ المحتمل ( ١٣١٠ ) .

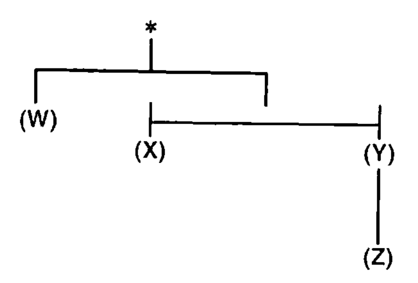
- كتاب " إحصاء العلوم " للفارابى ، مجلة العرفان - ١٩٢١ ( X ) القرن الثالث عشر .

- "إحصاء العلوم" للفارابى، مكتبة كوبرولو، استنبول (Y) برقم ١٦٠٤ .

- " احصاء العلوم " للفارابى ، نسخة من مخطوط استنبول فى حيازة الكاتب ( Z ) .

وقد استخدمت مخطوط اسكوريال ( W ) كأساس للنص مع مقابلته بنسخة النجف ( X ) ونسختى الخاصة ( Z ) من مخطوط أستنبول ( Y ) .

وبمقارنة النصوص ، ظهر أن مخطوط اسكوريال مكتوب بخط مغربى ، ينتمى إلى مجموعة مختلفة عن مجموعة النجف وإستنبول .




وفيما يلى الموضوعات التى تناولتها نسخة الاسكوريال من كتاب "إحصاء العلوم " : –

| | |
|---|---|
| ١ . اللسان | صفحة ٢٧ / ( ٧٠ ) |
| ٢ . المنطق | صفحة ٣٠ |
| ٣ . التعاليم | |
| أ. العدد | صفحة ٣٥ /) ٧٠ ) |
| ب. الهندسة | صفحة ٣٦ |
| جـ . المناظر | صفحة ٣٦ / ( ٧٠ ) |
| د . النجوم | صفحة ٣٧ / ( ٧٠ ) |
| هـ . الموسيقى | صفحة ٣٨ |
| و . الأثقال | صفحة ٣٨ / ( ٧٠ ) |
| ز . الحيل | صفحة ٣٩ |
| ٤ . العلم الطبيعى | صفحة ٣٩ / ( ٧٠ ) |
| ٥ . العلم الإلهى | صفحة ٤١ / ( ٧٠ ) |
| ٦ . الكلام | صفحة ٤٢ : ٤٥ |

١٠ / صـ / ٤٨٠

ولكل الموضوعات السابق ذكرها تقسيمات ، ولكنى اكتفيت بذكر التقسيمات الخاصة بالتعاليم لاحتوائها على المادة محل الدراسة .

والنظام الذى انتهجه ( إخوان الصفا ) فى الرياضيات ، هو العدد ، والهندسة ، وعلم النجوم ، والجغرافيا ، والموسيقى ، والمناسبات .

أما فى كتاب ( مفاتيح العلوم ) للخوارزمى فمواده الحساب والهندسة وعلم الفلك والجغرافيا والموسيقى وعلم الحيل والكيمياء . وهؤلاء الكتاب عاشوا أيضا فى القرن العاشر ، ولكن بعد الفارابى بفترة وجيزة .

وفيما يلى نعرض الجزء الخاص بالموسيقى من نسخة الاسكوريال من كتاب ( إحصاء العلوم للفارابى ) : -

"وأما علم الموسيقى، فإنه يشتمل بالجملة على تعرف أصناف الألحان ، وما منه تؤلف ، وعلى ماله ولفت ، وكيف تؤلف ، وبأى أحوال يجب أن تكون حتى يصير . فعلها أنفد وأبلغ . والذى يعرف بهذا الاسم، علمان : أحدهما، علم الموسيقى العملية . والثانى علم الموسيقى النظرية / . فالموسيقى العملية هى التى شأنها أن توجد أصناف الألحان المحسوسة فى الآلات التى أعدت لها ، إما بالطبع وإما بالصناعة . والآلة الطبيعية هى الحنجرة واللهاة وما فيها ثم الأنف . والصناعية مثل المزامير والعيدان وغيرها وصاحب الموسيقى العملية إنما يصور النغم والألحان وجميع لواحقها على أنها فى الآلات التى يتعود إيجادها فيها . والنظرية تعطى علمها وهى معقولة وتعطى أسباب كل ما تأتلف منه الألحان ، لا على أنها فى مادة ، بل على الإطلاق ، وعلى أنها منتزعة من كل آلة وكل مادة وتأخذها على أنها مصنوعة وعلى العموم، ومن أى آلة اتفقت ومن أى جسم / ما اتفق . وينقسم علم الموسيقى النظرية إلى أجزاء عظمى خمسة ، أولها القول فى المبادئ والأقاويل التى شأنها أن تستعمل فى استخراج ما فى هذا العلم ، وكيف الوجه فى استعمال تلك المبادئ وبأى طريق تستنبط هذه الصناعة ومن أى الأشياء ومن كم شىء تلتئم، وكيف ينبغى أن يكون الفاحص عما فيها. والثانى القول فى أصول هذه الصناعة وهو القول فى استخراج النغم ومعرفة عدة النغم ،

١١
صـ
٤٨١

١٢
صـ
٤٨٢

كم هى وكم أصنافها وتبين نسب بعضها من بعض والبراهين على جميع ذلك والقول فى أصناف أوضاعها وترتيباتها التى تصير بها توطئة لأن يأخذ الآخذ منها ما شاء ويركب منها الألحان . والثالث القول فى مطابقة ما تبين [يتبين] / فى الأصول والأقاويل والبراهين على أصناف آلات الصناعة التى تعد لها وإيجادها كلها منها ، ووضعها فيها على التقدير والترتيب الذى تبين فى الأصول . والرابع القول فى أصناف الإيقاعات الطبيعية التى هى أوزان النغم، والخامس فى تأليف الألحان فى الجملة ثم فى تأليف الألحان الكاملة ، وهى الموضوعة فى الأقاويل الشعرية المؤلفة على ترتيب وانتظام ، وفى كيفية صنعتها بحسب غرض [عرض] من أغراض الألحان ، وتعرف الألحان التى تصير بها أبلغ وانفذ فى بلوغ الغرض الذى له عملت " . (*)

١٣
صـ
٤٨٣

## الترجمات اللاتينية /

ذ

كانت الأندلس ولفترة طويلة من العصور الوسطى بمثابة المحور الفكرى لأوروبا الغربية ، وفى هذا قال الأندلسى العربى ( ابن الهجيرى) المتوفى عام ( ١١٩٤ ) ، ما يلى : -

" أثناء الدور الذى لعبه الأموين فى إسبانيا ( من القرن الثامن حتى الحادى عشر ) ، تدفق الطلاب من جميع أنحاء العالم ، إلى قرطبة للتعليم ، ولينهلوا من المعرفة من أفواه الأطباء والعلماء الذين احتشدوا بقرطبة التى كانت أشهر مكان للعلوم " .

ومن المحتمل أن تكون المقارنات التى عقدها كل من ( إدلارد من باث) القرن الحادى عشر ، و ( دانيال من مورلى) - القرن الثانى عشر ،

(*) يلى ذلك تفسير النص بالإنجليزية ص (٤٨٣:٤٨٦) . (المترجم)

و(روجر باكون) - القرن الثالث عشر ، بين الثقافة فى أوروبا المسيحية والثقافة فى الأندلس منصفة وعادلة ، وقد ظهر كل هذا فى مئات الرسائل التى ترجمت من العربية إلى اللاتينية ، على يد العديد من الكتاب العرب ، لتصبح الكتب المدرسية المعتمدة فى مدارس أوروبا الغربية المسيحية .

| ١٧ |
|---|
| صـ |
| ٤٨٧ |

ونذكر من هؤلاء / ( الفارابى ) الذى ظهرت له ثمانية أعمال على الأقل باللغة اللاتينية ، من بينها كتابة المشهور ( إحصاء العلوم ) ، المعروف فى اللاتينية باسم (De Scientiis) ولدينا ترجمتين معروفتين لهذا العمل ، الأولى ليوحنا الأشبيلى والثانية لجيرارد من كريمونا .

ويعرف يوحنا الأشبلى فى زماننا بلقب يوحنا الإسبانى أو يوحنا من لونا أو [لبمبا] أو يوحنا الطليطلى أو حتى يوحنا أفندهت ( ابن داوود ) . وقد ترجم كتاب (الفرق بين الروح والنفس) لقسطاس ( قسطا ابن لوقا) من اللغة العربية ، لصالح رئيس أساقفة طليطلة ( ريموند ١١٢٥-١١٥١) ، ومن الممكن أن يؤرخ له بتواريخ أكثر أو أقل دقة منذ عام ١١٣٥، حين ترجم كتاب (مدخل فى علم الفلك) للفرجانوس (الفرجانى) ، وحتى عام ١١٥٣ عندما ترجم كتاب ( حيوية الغريزة الطبيعية ) للبوهلى ( أبو على يحيى بن القايانى) ، الذى يقال إنه توفى عام ( ١١٥٧ ) ، بينما كان يوحنا الإسبانى حى فى الفترة ما بين (١١٧٦ : ١١٨٠) وحتى عام (١١٨٧) . كذلك عمل (جيرارد من كريمونا) - (١١١٤ : ١١٨٧) أيضًا فى طليطلة لبعض الوقت، حيث كانت هذه المدينة المركز المسيحى لدراسة العلوم العربية.

وقد ذهل جيرارد عندما ذهب إليها ، وأخبرنا عن تعدد الكتب العربية فى كافة مجالات المعرفة ، كما أخبرنا المترجم الإنجليزى للكتب العربية (دانيل من مورلى) أن جيراد ترجم/كتاب المجسطى لبطليموس إلى اللاتينية بمعاونة ( موزاراب) مسيحى إسبانى يدعى ( غالب) الذى ربما قام بتحويله من العربية إلى الإسبانية ، بينما حوره جيرارد من الإسبانية إلى اللاتينية .

| ١٨ |
|---|
| صـ |
| ٤٨٨ |

وهناك مساهمة أدبية مماثلة بين (جنديسالينوس) و ( يوحنا أفندهت - ابن داوود ) و ( أفلاطون من تيفولى ) و (سافاسوردا - إبراهيم بن حيان) و ( ميشيل سكوت ) و ( الفخر أو يوتيوس ) ، وهؤلاء هم المساعدون فى كل الأحوال ، سواء كانوا من اليهود أو العرب .

وينسب كل من ( جـوردیان - Jourdian) و ( ليك ليـرك - Leclerc ) ترجـمـة ( دومـينكوس جنديسـالينوس ) ، رئيس شـمـامـة طليطلة ، لكـتـاب إحـصـاء العلوم ، ولكن من المحـتـمـل أن يكون هـذا بسـبب الخلط بين هذا الكـتـاب مع كـتـابه ( تقسيم الفلسفة - De divisione philosophia ) الذى نسب إلى الفـارابى ، وكـان جنديسـالينوس بالطبع أحـد المتـرجـمـين الذين عملوا لدى ( ريموند ) رئيس الأساقفة ( ١١٢٥ : ١١٥١ ) ، وإذا سلمنا بأن مسـاعدة ( يوحنا أفندهت ) هو نفسـه يوحنا الاشـبيلى ويوحنا الإسبانى ، يصبح من المحتمل أن يكون ( جنديسالينوس ) مشاركًا فى الترجمة .

بجانب ذلك فـهو مؤلف أكـثر الكتب العلمية المـدرسية انتشارا ، وهو كتاب (تقسيم الفلسفة) ، ويعتبر ثلثى هذ العمل تجميع من رسائل أخرى وبالأخص من كتابى ( إحصاء العلوم وأصل العلوم ) للفارابى .

وقد شـرح الدكـتـور ( لودفيج باور) هذا الكلام بوضـوح ، حـين نشـر النص لكتاب ( جنديسالينوس) ( تقسيم الفلسفة عام ١٩٠٣ ) معتمداً على خمسة مخطوطات .

وبذلك أصـبح من المـؤكـد أنه مـن بين التـرجـمـتين اللتـين وصلتا إلينا لكتـاب الفارابى ( إحصاء العلوم ) تـرجـمـة (جيرارد مـن كريمونا) ، وقد أشـارت مـخـطوطة باريس ( المكتـبة الأهلية ٩٣٣٥ ص١٤٣ جـ ٥ ) لذلك . وبالرغم من أن هذا النص / هو غالبًا المرجع المشار إليه ، إلا أنه لم ينشر .

| ١٩ |
|---|
| صـ |
| ٤٨٩ |

وفى عام ( ١٩٠٧ ) أصـدر الدكـتور ( إيلـهارد فيدمان) ترجمة ألمانية للقسم الخاص بعلوم التعاليم. وربما تكون الترجمة المنسوبة ليوحنا الأشبيلى

أقدم من ترجمة جيرارد . وقد أكد هذا الكلام البروفيسور الإسكتلندى (جيوم كامراريس) وهو أستاذ اللاهوت والقانون الكنسى حين نشر نصه فى باريس عام (١٦٣٨) فقال : إن هذا النص مبنى على مخطوطات قديمة فى مكتبة ( Sanevi Albini ) فى أندس .

وإذا كان كتاب ( جنديسالينوس - تقسيم الفلسفة ) يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الثانى عشر كما رجح الدكتور ( باور ) فإن ترجمة كتاب (احصاء العلوم) الذى اقتبس منه ، لابد وأن تكون قد تمت فى وقت سابق لهذا التاريخ .

وقال ( كاربينسكى ) أن عمله كمترجم لرئيس الأساقفه ( ريموند ) ربما بدأ منذ عام ( ١١٣٣ ) ، بينما يرى دكتور ( ثورنديك ) أن كتاب ( تقسيم الفلسفة ) كتب بعد هذا التاريخ .

ومع ذلك، فسواء أكان (لجند يسالينوس) يد فى ترجمة كتاب الفارابى (إحصاء العلوم) إلى اللاتينية أم لا ، لكن من المؤكد أن الترجمة التى استخدمها فى كتابه (تقسيم العلوم) كانت ليوحنا الإشبيلى وليست لجيرارد.

وهنا يعرض السؤال :-

" لماذا يجب أن يكون هناك ترجمتان لكتاب ( احصاء العلوم ) ، علما بأن مترجميهما معاصرون لبعضهم البعض " ؟

وكما تمت الإشارة إليه، فإن ترجمة يوحنا الأشبيلى تظهر بأنها الأقدم، وبمقارنة النصوص/ يظهر أن ( جيرارد ) كانت أمامه ترجمة يوحنا الاشبيلى أثناء العمل بنسخته .

٢٠
صـ
٤٩٠

وبالرغم من أن كلتا الترجمتين صحيح ، فإن يوحنا الأشبيلى يكشف النقاب عن ثغرة عرضية ، ويحتمل أنه لذلك كان ( جيرارد ) يسعى لتقديم ترجمة أكثر صدقًا .

- ٦ -

## النص اللاتيني

يصنف القسم الخاص بعلم الموسيقى فى كتاب ( إحصاء العلوم ) وفقًا لترجمتى ( جيرارد ) و ( يوحنا الأشبيلى ) ضمن مخطوطات القرن الثالث عشر رغم عدم نشر أيا منهما حتى اليوم .

ولضمان حسن المقارنة تناولنا اثنين من النصوص غير المفحوصة وغير المنشورة من كتاب (جنديسالينوس) (تقسيم الفلسفة) وكلاهما يرجع إلى القرن الثالث عشر، ولم يلاحظهما الدكتور (باور) ، عند فحصه لنصوص الأخير . وبالإضافة لهذين ، فقد اقتبست الأجزاء المناسبة من كتاب ((احصاء العلوم)) وكتاب ((تقسيم الفلسفة)) لكل من (فنسنت من بوفيز) و(جيروم المورافى) و( بسيودو أرسطوطال) و(بسيودو بيد) وسيمون من تونستد) وأدرجتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لضمان التطابق .

## [رموز المخطوطات اللاتينية]

جيرارد من كريمونا باريس ( القرن ١٣ ) I - ( De scientiis )

يوحنا B - ( De divisione omnium scientiarum = de scientiis ) الأشبيلى – لندن – القرن الثالث عشر

يوحنا الأشبيلى– باريس ١٦٣٨ C - (De scientiis )

٢١
صـ
٤٩١

فينسنت من بوفيز – فينيسيا (١٤٩٤ D - ( speculum doctrinale/

جيروم من مورافيا – باريس (١٨٦٤ : ١٨٧٦) E - ( Tractatus de musion)

F- (Compendium scientiarum = de divisione philosophiae جنديسالينوس ( لندن – القرن ١٣

G - (De divisione philosophiae) ١٣ جنديسالينوس – لندن – القرن

H - (In coussemaker) بسيودو–أرسطوطل

J - (De musica quadrata) ١٦١٢ بسيودو – بيد ، كولونيا

K - (Quatuor principalia musicae) سيمون من تونستد (*)

- ٧ -

| ٣١ |
|---|
| صـ |
| ٥٠١ |

## التأثير فى أوروبا

كان لكتاب (إحصاء العلوم) تأثير كبير على طلاب البحث فى العصور الوسطى وأصبح بمثابة كتاب أساسى فى المدارس المسيحية ، كما كان الحال بالنسبة للمدارس الإسلامية ، وعلى الرغم من ذلك كان كتاب (جنديسالينوس) ((تقسيم الفلسفة)) الذى يضم معظم محتوى الكتاب السابق ، معروف إلى حد كبير .

| ٣٢ |
|---|
| صـ |
| ٥٠٢ |

ويعتبر ( دانيال من مورلى) وهو تلميذ ( جيرارد من كريمونا) ، والذى كان موجوداً بمدينة طليطلة عام ١١٧٥ ، هو المسئول عن تقديم كتاب (إحصاء العلوم) للفارابى / ، وكتاب (تقسيم الفلسفة) لجنديسالينوس إلى إنجلترا ، ومن المحتمل أن يكون الكتابن ضمن الثروات المتعددة التى أحضرها من إسبانيا .

ولقد نقل (فينسينت من بوفيز) ( ١١٩٠ : ١٢٦٤ ) فى الفصل الخاص بالموسيقى، فى كتابه (مرآة المبادىء) الترجمة الحرفية عن (يوحنا الأشبيلى) لكتاب إحصاء العلوم ، وقد تم تناوله بلا قيود ، مثل أعمال ( بوتيوس

(*) يلى ذلك توصيف لتلك الرموز ص ٤٩١ : ٥٠١ . (المترجم)

و (إيسيدود الأشبيلى) و (ريتشارد من سانت فيكتور) و (جيدو الأريزى ) و ( بيتر كومستور) كما كان ( روجر باكون) - ( ١٢١٤ - ١٢٨٠ ) مدين لكتاب ( إحصاء العلوم) ، حيث امتدحه فى عمله ( الكتاب الثالث ).

ولقد أشار لذلك للفارابى مع كل من ( إقليدس ، بطليموس ، سنسورينوس ، ألبينوس ، سان أوغسطين ، مارتيانوس ، كابيلا ، بؤتيوس وكاسيدروس . كما وجه النظر لكتاب الفارابى (أصل العلوم).

ولقد وضع ( جيروم المورافى ) ، وهو من علماء الموسيقى فى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، كتاب ( إحصاء العلوم) محل البحث ، وذلك فى رسالته فى الموسيقى ( تدريبات موسيقية) وفى فصل من رسالته بعنوان ( ماهية الموسيقى ).

نقل عن الفارابى تعريفه للموسيقى ، ضمن تعريفات ( بؤتيوس ) و(إيسيدور الأشبيلى) ، و(جيدو الأريزى) ، و(هوج من سانت فيكتور) و(ريتشارد من سانت فيكتور) ، (جون كوتو)، و ( جون من جارلاند) .

وقد نقل الفصل الخامس وهو بعنوان " تقسيم الموسيقى عند الفارابى بأكمله من فصل الموسيقى بكتاب" إحصاء العلوم " De scientiis على الرغم من اقتباس ( فين سنت من بوفيز) له / .

| ٢٣ |
|---|
| ص |
| ٥٠٣ |

وقد أطلق اسم ( Pseudo - Aristotle ) على رسالته عن الموسيقى ، كتبت حوالى ( ١٢٧٠ ) ، وكانت قد نسبت فى البداية إلى ( Bede ) ، ومن هنا جاء اسم بيسدوبيد، وقد وضعت ضمن طبعة ( Cologne ) التى تتضمن أعماله المنشوره عام ( ١٦١٢ ) .

ومنذ وقت ( بوتيه دى تولوند ) ( ت - ١٨٥٠ م ) ، تم التأكد من أنها لا تنتمى إلى أعمال ( بيسيودو ) ، وقد نفذ المؤلف إلى كتاب إحصاء العلوم من خلال كتاب ( تقسيم الفلسفة) لجنديسا لينوس .

ويعتبر ( سيمون من تونستد ) ( ت ١٣٦٩ ) بوجه عام مؤلف (الآلات الموسيقية الأربعة الأساسية) الذى كتب عام ( ١٣٥١ ) ، وطبعه ( Coussemaker ) .

وتعتمد الفصول من (١٣ : ١٧) غالبًا على نص (برسيدو ارسطوطل – سيروبيد) الذى نقل عن جنديسالينوس ، الذى كان مصدره الأساسى كتاب "إحصاء العلوم" للفارابى، وقد ظهر إطلاع (رايمون لول) (من ١٢٣٥:١٣١٥) المتصوف الذى عنى بالدراسات العربية على تعريف جاء من كتاب إحصاء العلوم ، حين قال : – " الموسيقى شىء مزدوج منها الطبيعى والمصنوع " .

كما استخدمه أيضًا ( يوحنا إيجيديوس الزامورى) ( ١٢٧٠ ) واضع النظريات الإسبانى المعاصر ( لرايمون لول ) .

وفى الحقيقة توجد عدة مسببات دعت للشك أن كل من (يوحنا كوتو) (القرن الثانى عشر) و (أدم من فولدا) – (القرن الخامس عشر) تأثرا بكتاب إحصاء العلوم ، فإذا كان ( يوحنا كوتو ) قد اقتبس من كتاب إحصاء العلوم أو تأثر به ، فقد كان من الضرورى أن يكون كتابه "رسالة واضحة" الذى يرجع لعام ١١٠٠ ، قد كتب بعد منتصف القرن الثانى عشر ، وهو التوقيت الذى ظهرت فيه النسخة اللاتينية لكتاب إحصاء العلوم إن لم يكن بالطبع قد تأثر بالتعاليم الشفهية للفارابى .

| ٣٤ |
| --- |
| ٥٠٤ |

وقد ظل تأثير الفارابى فى أوروبا / حتى مطلع القرن السادس عشر ، كما علمنا من كتاب ( اللؤلؤة الفلسفية ) لكاتبه ( رايش ) عام ( ١٤٩٦ ) ، وكتاب ( فالا) المسمى (De expendis et fugiendisrebus) عام (١٥٠١م) .

وكما أشرت سابقًا ، فقد كانت القيمة الفعلية لكتاب إحصاء العلوم على علماء الموسيقى الأوروبيين كبيرة ، فالفائدة الحقيقية كانت فى لفت الانتباه إلى " العلوم العربية " كما كان يطلق عليها ، والتى شغف بها الطلاب الأوروبيون وجدوا فى تحصيلها .

فهى بدون شك دعت هؤلاء الطلاب الذين تدفقوا من جميع أنحاء العالم إلى الأندلس ، كما جاء على لسان (ابن الهجويرى) إلى البحث والتعليم من مختلف الأعمال الموسيقية العربية ، مثل أعمال ( الكندى – ت ٨٧٤ ) ، و(ثابت بن قره – ت ٩٠١ ) و ( قسطا بن لوقا – ت ٩٣٢ ) و ( الفارابى – ت ٩٥٠ ) و ( ابن سينا – ت ١٠٣٧ ) ، و ( أبو الصلت أمية – ت ١١٣٤ ) و ( ابن باجه – ت ١١٣٨ ) و ( ابن رشد – ت ١١٩٨ ) ، هذا بالإضافة إلى كتابات ارسطو كسينوس وأرسطو وإقليدس ونيقوما خوس وبطليموس والتى كانت غير معروفه باللاتينية ولكنها متاحة بالعربية . وسواء أكانت هذه الأعمال قد ترجمت من العربية إلى اللاتينية ، فنحن لا نعلم .

ومن الممكن أن تكون فصول علم الموسيقى من كتاب (الشفاء) و(النجاة) لابن سيناء معروفة باللاتينية وبالتأكيد كان المدخل إلى كتاب الموسيقى للفارابى معروفا بالعبرية .

وأصبح من المقبول الآن القول بأن أوروبا المسيحية قد تأثرت بالنظريين العرب ، وأن والموسيقى الموزونة بمقاماتها الإيقاعية ، وترتب على ذلك معرفتهم للنقرة ، كما سبق الإشارة إلى ذلك عام ( ١٩٢٥ ) .

# الفصل الثانى

بالإضافة إلى كتاب إحصاء العلوم ، توجد رسالة أخرى معروفة باللاتينية تنسب إلى الفارابى . وتتضمن مراجع موسيقية تسمى ( أصل العلوم) .

وتجدر هنا الإشارة إلى أننا على عكس إحصاء العلوم ، لا نملك دليلا قاطعًا على معرفة اسم مؤلفها كما سنرى، فبالرغم من أنها مكتوبة باللاتينية، فإنها على ما يبدو واسعة الانتشار من خلال المراكز الثقافية الكبرى لأوروبا فى العصور الوسطى ، ولذلك فهى تستحق أكثر من الاهتمام العابر.

( ١ )

| ٣٥ |
| --- |
| ٥٠٥ |

De ortu scientiarum

## أصل العلوم

تنسب هذه الرسالة إلى الفارابى ، ولكننا لا نملك الأصل العربى لها على عكس إحصاء العلوم ، لذلك ولأسباب أخرى قد ثارت الشكوك حول مؤلفها الأصلى .

حقيقة لقد أشار (لكلرك – Leclerc) و (ومكر – Baeumker) ، أنها غير مدرجة ضمن كتب الفارابى ، ورغم صحة هذه المقولة بالنسبة للرسالة اللاتينية السابقة ، إلا أنه علينا ألا نعطى للنزاع حجمًا كبيرًا ، حيث إن نصف الترجمات اللاتينية من العربية لا تتفق مع أصل تسميتها فى العربية.

| ٣٨ |
|---|
| ص |
| ٥٠٦ |

وقد أكدت نسب هذا الكتاب للفارابى، رغم أن ذلك غير متعارف عليه/.

وقد اتفق كل من (هوفر) و (شتاين شنايدر) و (بروكل مان) و (بومكر) و ( لين ثورنديك) و ( سارتون) على صحة نسب الرسالة إلى الفارابى . وعلى الجانب الأخر ، اعتبر كل من ( جوردان) و ( هاورو) و ( كورن) أن (جنديسالينوس - القرن الثانى عشر) هو مؤلف الرسالة . وبالإضافة إلى هذا ، يزعم البعض نسبها إلى ( ابن سينا ) ( ت ١٠٣٧ ) أو (ثابت بن قره) ( ت ٩٠٣ ) أو أرسطو .

وترجع معرفتنا بهذه الرسالة إلى جنديسالينوس وهو أحد المترجمين المساعدين لرئيس أساقفة طليطلة( رايموند ) ( ١١٢٥ : ١١٩١ ) ، حيث ضمن معظم محتواها فى كتاب تقسيم الفلسفة، دون الإشارة إلى اسم الكتاب أو المؤلف .

ولا يؤثر هذا فى أن الفارابى هو المؤلف ، حيث أن جنديسالينوس لم يأبه فى اقتباساته التى كان معظمها حرفيا من الترجمات اللاتينية ، للكندى ، النيريزى ، ابن سينا ، الغزالى واسحق الإسرائيلى ، إلا بذكر أسماء المؤلفين العرب فقط .

| ٣٩ |
|---|
| ص |
| ٥٠٧ |

ولقد بنى إدعاء كل من (جوردان ، هاورو ، كورنز) بأن جنديسالينوس هو مؤلف / هذا الكتاب بناء على تعليق ( أنطونيو ) الذى نقله عن (جوهانز والنسيس) ( ١٢١٥ ) عالم القانون الكنسى ، والذى أشار فيه إلى جنديسالينوس فى كتاب (أصل العلوم) ، وسواء أكان هذا هو الكتاب الذى نحن بصدد تناوله أم لا ، فنحن لا نملك دليلا قاطعًا . ويعتبر وجود كتاب (De ortu) ضمن مجموعة أعمال أخرى لجنديسا لينوس فى بعض المخطوطات . سببا فى إمكانية نسبه إليه ، ويرجع ارتباط اسم (ابن سينا) بنفس الكتاب كما جاء فى إحدى مخطوطات باريس تحت رقم (٦٤٤٣) إلى حقيقة أن (أمير التعلم) قد صنف عملا مشابها وهو (فى أقسام العلوم).

كذلك يرجح نسبه إلى ( ثابت بن قره ) للتشابه مع بعض أسماء كتبه ، والمعروف باسم ( فى مراتب قراءات العلوم )، وتوجد رسالة بالعبرية مترجمة من اللغة العربية ويتطابق عنوانها إلى حد كبير مع عنوان بعض المخطوطات لكتاب ( De ortu ) ، مثل :-

"Epistola de assignanda causa ex qua ortos sunt scienciae philosophia et

ordo earum in disciplina"، كذلك أشار (دانيال المورالى – Danial of Moraly ) فى القرن الثانى عشر ، فى كتاب ( A Liber de assignanda ratione unde ortea sind scientioe ) إلى عمل ينسب إلى ( ارسطوطل – Aristotle ) عنوانه ( De philosophia )

وقد ناقشه أولا ( فالنتين روز – Valentine Rose ) عام ١٨٧٤ .

| ٤٠ |
| --- |
| ص |
| ٥٠٨ |

وقد يختلف العنوان بالتأكيد عن الرسالة السابق ذكرها . بالإضافة إلى ما سبق ، فقد وجد ( De ortu ) بين الكتابات الأرسطوطالية فى مخطوطين على الأقل . /

ويؤكد (فينسنت من بوفيز) ( ١١٩٠ : ١٢٦٤ ) أن الفارابى الكاتب والفيلسوف العربى هو مؤلف هذا العمل .

ومن الجانب الأخر ، يذكر (رو جر باكون) ١٢١٤:١٢٨٠ . عنوان العمل فقط دون ذكر مؤلفه ، كما توجد مخطوطتان على الأقل لكتاب ( De ortu ) ترجعان إلى القرن الرابع عشر ، تنسبان هذا العمل تحديداً للفارابى .

لذلك كله ترجح كفة نسب العمل للفارابى وخاصة عند فحص محتويات العمل بدقة . ورغم أن الكتاب يعد أصغر بكثير من كتاب ( إحصاء العلوم De scientiis ) ، فإن الفرق بينهما قليل فى المساحة المخصصة للعلوم الرياضية فينما يحتوى الأول على أربعة أقسام هى : العدد والهندسة

والنجوم والموسيقى ، يضم إحصاء العلوم سبعة أقسام ، هى : العدد والهندسة وعلم المناظر وعلم النجوم والموسيقى والأثقال وعلم الحيل .

وعند التفكير فى الاختلاف بين هذه الأقسام ، نجد أنه من الصعوبة بمكان ، أن تكون لنفس الكاتب ، وإذا تطرقنا لأبعد من ذلك نجد أن كتاب (De ortu) لا يعتبر إضافة للفارابى.

فإذا كان كتاب ( De ortu ) لا ينسب للفارابى ، فمن يكون كاتبه إذن ؟

إن القول بأن هذا الكتاب مترجم عن العربية ليس مثار للجدل ، فذلك يظهر واضحاً فى عبارات ( رسالة ) ، ( مقالة فى... ) ، ( إن شاء الله ) ...

ولقد أوضح المترجم عند ذكر أسماء العلوم الرياضية الأربعة اتصالها بالرياضيات العربية .

وكما قال جنديسالينوس :-

٤١
صـ
٥٠٩

*" إن العلوم التربوية لها مكانة أيضا عند العرب "*

وأيضاً قال ( ميشيل سكوت – Michael the Scot ) الذى توفى عام (١٢٣٥م ) : -

*" ولقد طور العرب هذه العلوم "*

فهل من الممكن أن يكون (ثابت بن قره) من حاران – توفى (عام ٩٠٣) هو المؤلف ؟

إن النص المستخدم فى الكتاب يرجح ثابت عن الفارابى وهذا ما أوحى به ( ابن القفطى ) حين أورد عنوان كتابه ( فى مراتب قراءات العلوم ) .

ومن ناحية أخرى من الممكن أن يكون من النسخ الأرسطوطالية ، التى يوجد العديد منها بالعربية ويرجح استخدام الكلمات (Gestus) ، (Metrum)، (Melos) للأسس الثلاثة التى يقوم عليها هذا الفن من أصل يونانى .

وهنا يمكن القول بأن الرسالة التى أشار إليها (دانيال من مورى) لأرسطوطال ، هى نفسها (De ortu) . وأبعد من ذلك يمكن أن يكون السبب فى ارتباط اسم أرسطوطال برسالة فى الموسيقى ، منسوب إلى (أرسطوطل بسيودو ) .

– ٢ –

## الترجمة اللاتينية

لا تحمل أيًا من المخطوطات الخاصة بكتاب أصل العلوم إسما لمترجم. وقد نسبها تشاين شنايدر إلى يوحنا الاشبيلى = يوحنا الإسبانى ، فهو يعتبر المسئول ، مثله مثل جيرارد من كريمونا عن ترجمة عدد من أعمال ثابت بن قرة ، أرسطوطال ، بسيودو أرسطوطال ، من العربية إلى اللاتينية، ومن المحتمل أيضا أن يكون لجنديسالينوس دور فى ترجمتها .

٤٢
ص
٥١٠

وقد ( صنف ) مؤلف De ortu هذا العمل تحت العناوين التالية : –

**أولا** – العلوم

١ . العدد

٢ . الهندسة

٣ . علم النجوم

٤ . الموسيقى

٥ . علم الطبيعة ويتضمن : –

أ – التنبؤ

ب – الطب

جـ – السحر

د - الصور

هـ - الزراعة

و - الملاحة

ز - المناظر

٦ . اللاهوت

**ثانيًا - اللغويات**

١ . اللغة

٢ . النحو

٣ . المنطق

٤ . العروض

**ثالثًا - الفلسفة**

**رابعا - الكون** (*)

- ٥ -

## التعليق

٥٠
صـ
٥١٨

نستطيع أن نتبين من البداية ، أن مؤلف الرسالة قد تأثر بالمدرسة الأفلاطونية ، حيث جاء جوهر النص خاليا من بدايته من العرض فى تناول الحركة . وحيث إن الأقسام الثلاثة المحددة للصوت ، لم تستخدم من قبل أى من علماء الموسيقى العرب القدامى منذ الكندى ( ت ٨٧٤ ) ، وحتى ابن زيله ( ت ١٠٤٨ ) ، لهذا لا نستطيع تحديد مصدرها .

(*) يلى ذلك رقم (٣) النص اللاتينى ورقم (٤) الترجمة بالإنجليزية (ص ٥١٠/٤٢ : ٥١٧/٤٩) . ( المترجم )

وفيما يتعلق بتأثير الموسيقى على العقل والجسم ، فقد قرأنا عن ذلك من قبل ، فى كتاب ( السياسة ) لـ بسيدو أرسطو طالين ، الذى يقال إن ليوحنا بن البطريق ( ت ٨١٥ ) ترجمة من اليونانية إلى العربية من خلال اللغة السريانية ، حيث قال : -

" معلوماً أن الأمراض العقلية يمكن علاجها عن طريق الآلات الموسيقية التى تصل إلى النفس من خلال إحساس السمع للأصوات المتوافقة التى تصنعها الحركات وتتصل بالنجوم السماوية فى حركتها الطبيعية بما يؤثر فى الحس السليم "

ولقد أسس كل من الكندى وإخوان الصفا نظاماً موسيقياً طبياً معقداً، يستخدم بالفعل فى المستشفيات ، وبلا شك قد تأثرت أوروبا فى العصور الوسطى بهذه النظريات العربية ، من خلال كتابات قسطنطين الإغريقى ( ت ١٠٨٧ ) . /

٥١
صـ
٥١٩

ويرجع تقسيم علم الموسيقى إلى ثلاثة أصول هى البحر ، اللحن ، والإيماء إلى مصادر يونانية ، حيث لم يتحدث المؤلفين العرب سوى عن قسمين فقط ، هما ( اللحن ) ، ( الإيقاع ) .

- ٦ -

## التأثير فى أوروبا

كان لكتاب أصل العلوم تأثير قليل على الباحثين فى العصور الوسطى بعكس كتاب إحصاء العلوم ، فقد كان ذو قيمة عملية قليلة للباحثين الذين يتوقون لمعرفة الجديد فى تلك الأيام .

وباستثناء فصول التعاليم واللاهوت ، كانت باقى العلوم والفنون مجرد عناوين.

وفى الحقيقة لم يكن هذا الكتاب أفضل من الخلاصات المعاصرة (لهوجو من سانت فيكتور) - ( ت ١١٤١ ) ، و ( ريشارد من سانت فيكتور) ( ت ١١٧٣ ) ، الذين اتبعوا الخلاصات اللاتينية الأقدم .

وبالتأكيد قد تم تناول الموسيقى فى هذا الكتاب بمساحة أكبر من أى كتاب آخر ولكنها لم تكن ذات قيمة فعلية ، فيما عدا كتاب الموسوعات ، الذين وجدوا فيها فائدة لسد بعض الثغرات فى أعمالهم مثل جنديسالينوس.

وبالرغم من ذلك كان لكتاب أصل العلوم مريديه ، مثل جنديسالينوس الذى ضمن معظمه كتابه ( تقسيم الفلسفة ) ، الذى يرجع تاريخه على الأرجح إلى منتصف القرن الثانى عشر ، دون اعتراف صريح منهم بذلك .

ولقد تأثر دانيال من مورلاى الذى أهدى كتابه (الفلسفة) إلى جون من أكسفورد رئيس أساقفة النرويج (١١٧٥ : ١٢٠٠) بهذا الكتاب De ortu / سواء أكان ذلك بطريق مباشر أو غير مباشر، كما ظهر فى رسالته الفلسفية.

٥٢
صـ
٥٢٠

كما أن (مايكل سكوت) - (ت ١٢٣٥) مؤلف رسالة بعنوان تقسيم الفلسفة والتى لم نعرفها سوى فى هذه الأيام من خلال اقتباسات منها (لفنسنت من بوفيز)، من ذلك نرى أنه اقتبس أيضا من De ortu scientiarum ربما نقلا عن جنديسالينوس .

وبالرغم من أن (فنسنت من بوفيز) - (١١٩٠ : ١٢٦٤) قد اقتبس كم كبير من نفس الكتاب ، فإنه كان من الغريب تجاهله فيه لفصول الموسيقى .

وقد تبنى ( روجر بيكون - ١٢١٤ - ١٢٨٠ م ) تصنيفا منه فى كتابه ( الكتاب الثالث ) الذى تناول فيه الموسيقى .

كما وضع (بسيودو أرسطوطل - ١٢٧٠م) مؤلف رسالة فى الموسيقى الموزونة، هذا الكتاب محل الدراسة على الرغم من أنه نقله من كتاب جنديسالينوس .

وتأثر أيضا ( سيمون من تونستد - ت ١٣٦٩ ) بالكتاب كما ظهر فى كتابه الالات الموسيقية الأربعة ، الذى استرشد فيه بجنديسالينوس .

| - |
|---|
| صـــ |
| ٥٢١ |

| ٥٥ |
|---|
| صـــ |
| ٥٢٣ |

# الملحق الأول

## إحصاء العلوم

لقد أثار انتباهى تناول الرئيس ( A . Guillaume ) بطريقة عرضية لما كتبته عن إحصاء العلوم ، فى جريدة الجمعية الملكية الأسيوية ، وكان ذلك فى البحث الذى كتبه بنفس الجريدة ، بتاريخ يناير ١٩٣٣ ، عن فهرس الفارابى ، للبروفسيسور Angel Gonzalez Palencia – مدريد عام ١٩٣٢ .

وقد حصلت منذ عام ١٩٢٤ على نسخة مصورة ( فوتوستاتية ) من مخطوط ( إحصاء العلوم ) من مكتبة الأسكوريال ، وقارنتها فى ذلك الوقت مع نص النجتف الذى قدمه الشيخ محمد رضا بجريدة ( العرفان ) العربية فى نفس العام .

ولم يكن عام ١٩٢٩ قد حل ، حتى قمت بمقارنة هذين النصين العربيين مع النصوص اللاتينية لكتاب ( إحصاء العلوم – De scientiis ) ، وبنهاية عام ١٩٣٠ ، حصلت على المخطوط العربى الثالث ، من مكتبة (كوبرلو – بالقسطنطينية) عن طريق الكونسرفتوار الموسيقى هناك من صديقى رءوف يكتا بك .

وفى عام ١٩٣١ ، قدمت مقالا بجامعة جلاسكو عن هذا الموضوع ، مع نص مخطوط اسكوريال للحصول على جائزة Thomas Hunter التذكارية (وهى مخصصة لعمل أصيل فى مجال الدراسات العربية) .

وفى سبتمبر عام ١٩٣١ م ، قرأ البروفيسور Palencia معلومات تتصل بذات الموضوع أما المؤتمر الثامن عشر للمستشرقين بليدن ، فعرضت عليه نسخة من المقال الذى أشرت إليه من قبل ، فتبين أنه هو الذى ذكره صديقى المحترم البروفيسور ( بالنسيا ) فى كتابه ، رغم طبع الأحرف الأولى من اسمى بطريقة خاطئة .

وفى أبريل عام ١٩٣٢ ، عندما كنت أعمل بدار الكتب المصرية بالقاهرة كرئيس للجنة التاريخ والمخطوطات بمؤتمر الموسيقى العربية ، علمت للمرة الأولى عن نسخة عثمان محمد أمين من كتاب إحصاء العلوم التى نشرت بالقاهرة فى خريف ١٩٣١ م .

ولقد قمت بذكر كل هذه الوقائع ، لأنه كما أشار الرئيس Guillaume ، إن إحصاء العلوم / تعرض لأكذوبة هى " عدم الاهتمام به لعدة قرون " ، فى الوقت الذى كان يعمل فيه العديد من الباحثين دون أن يعلم أحدهم بأنشطة الآخرين، وأقصد هنا البروفيسور بالنسيا وعثمان محمد أمين وأنا شخصيا. فقد قام كل منا بتقديم تنقيحات للعمل خلال أشهر قليلة .

٥٦
صـــ
٥٢٤

وفى الحقيقة يوجد شخص رابع ، هـو الدكتور (E . A . Beichert) الذى نشر كتابه "Die Wissenschaft der Musik bei Al - Farabi" (ريجنس برج - عـام ١٩٣١ ) ، فى نفس الوقت تقريبا ، على الرغم من أن بحثه لم يتناول النصوص العربية.

وقد قال الرئيس Guillaume إنه من المستغرب أن الدكتور فارمر أهمل كل ما جاء بنسخة عثمان محمد أمين .

وردى على ذلك ، إنه من الصعب أن أذكر عمل صدر بعد أن قمت بكتابة مقالى عن الموضوع ، وما علمته عنه مؤخراً ، لا يسمح بنشره فى مقال الجمعية الملكية الأسيوية .

ومع ذلك فأنا أقدم امتناني للرئيس Guillaume لاهتمامه بالأخطاء وكذلك بالاختلافات فى النص اللاتينى لجيرارد من كريمونا التى قدمها بروفيسور بالنسيا وما قدمته أنا .

فقد جاءت العديد من الأخطاء فى النص الذى قدمته بسبب الأخطاء المطبعية أو بسبب قراءاتى غير الصحيحة للنص ، لذلك فإن ترجمة بروفيسور بالنسيا جاءت صحيحة تماما .

وبالنسبة للنص العربى ، قدم البروفيسور بالنسيا ترجمة غاية من الأمانة لمخطوط إسكوريال ، ومع ذلك فأنا لا أوافق الرئيس Guillaume على مقولته أن المستعرب الإسبانى قدم طبعة سوف تلغى كل ما سبقها ، فإنه لا يساورنا أدنى شك على دقة النص بأكمله .

والحقيقة أن كل من نص النجف لمحمد رضا ونص القاهرة لعثمان محمد أمين ، يعدان بلا شك أفضل من نص الاسكوريال .

| ٥٧ |
| --- |
| صـ |
| ٥٢٥ |

ولا يزال هناك وثيقتان للفحص قبل أن يكون لدينا نسخة دقيقة بالفعل/ لإحصاء العلوم كما بحثه الفارابى ، أولهما مخطوط موجود بدار العلوم ( لكن تقريرات النوادر ( ص ١٤١ ) ، والثانى كتاب طب النفوس (لابن عقنين – ت ١٢٢٦) ، وهو تلميذ موسى بن ميمون ( الفصل السابع والعشرون) ويتضمن كثير من كتاب إحصاء العلوم منقول حرفيا .

وقد نشر النص العربى (مكتوب بحروف عبرية) الدكتور M . Gudemann فى كتابه (Des judische Unterrichtswesen wahrend der Spanish arabischen Periode) ( فينا عام ١٨٧٣ ) .

وفى النهاية ، أود أن أقول كلمة بخصوص النص الذى قمت به ، وهى أننى لم أشاء أن يكون النص محدد ، فقد كان اهتمامى أساسا بنص الأسكوريال ، لأنه أغلب الظن كان السلف المباشر لمجموعة مخطوطات ساعدت المترجمين اللاتين فى القرن الثانى عشر .

كما أننى لم أحاول كتابة النص ، حيث إننى وجدت اختلافات تتعلق بالنص من مخطوطات أخرى ، ورغم هذا فقد حاولت فى ترجمتى إلى حد ما أن أتبنى ما اعتبرته القراءة السليمة .

وقد ناقش الرئيس Guillaume قراءتى لصفحة ١٠ ، ١٢ [ وتعادل ٥٧٠، ١٠] ، "الحديث عن الأصناف وتراكيبها وترتيبها مما يجعلها مبسطة". وأقترح أن تعدل كالآتى : -

" مناقشة مختلف الأوضاع والترتيبات المختلفة بما يتفق والنغمات " من ( بالنسيا ) .

وأنا لا أستطيع الموافقة على قراءته ، لأن الفارابى لم يتناول النغم فى حد ذاته ، بل انصب اهتمامه على الأصناف المختلفة لذى الأربع المسماه (أجناس) ، حيث إنها أساس بناء المقامات . وغالبا ما يختلف البناء النظرى للأصناف عن الترتيب العملى لها، مما يسهل استخدامها فى الموسيقى الموزونة.

| ٥٨ |
|---|
| صـ |
| ٥٢٦ |

وفيما يتعلق بتغييره لكلمة (الآوايل) إلى (الأقاويل) - ص (١٣) السطر الأول ، فقد جاءت هكذا فى نص النجف ، وفى المقابل جاءت بنسختى / من مخطوط الأسكوريال ونص القاهرة وكتاب ابن عقتين (الأقاويل) .

وجاءت ترجمتى للكلمة (opinion) فى حين ترجمها (بالنسيا) (frases)، و (فيدمان) ترجمها (Ausfuhrungen) ، و ( جودمان ) ترجمها (Regeln) .

وأود فى النهاية أن أذكر أن المصطلحات الموسيقية الفنية للبروفيسور (بالنسيا) ، تحتاج لتعديل فى كثير من المواضع : -

ص ٤٨ ، سطر ٢٢ ، ٢٧ ( Sonidos ) ، يجب أن تكون

ص ٤٩ ، سطر ٥ ألحان ( Melodias )

ص ٤٩ ، سطر ٤ ( melodies ) نغم ، يجب أن تكون ( neumas )

ص ٥٠ ، سطر ٣ ( Acordes ) إيقاعات ، يجب أن تكون ( ritmos )

| – |
|---|
| صـ |
| ٥٢٧ |

| ٦١ |
|---|
| صـ |
| ٥٢٩ |

# الملحق الثانى

## هل الفارابى مؤلف كتاب مقدمة فى شرح الفن المنطقى ؟

يعتبر هذا الكتاب واحد من أفضل الكتب المشهورة فى المنطق من أصل عربى ، التى عرفت فى العصور الوسطى . ويحمل هذا الكتاب اسم (محمد) أحد تلاميذ (الكندى). وقد طرح السؤال أكثر من مرة "من يكون محمد هذا". هناك اثنان من الباحثين البارزين الذين كانا تلاميذ للكندى (ت ٨٧٣) وهما السرخسى (ت ٨٩٩) ، ومنصور بن طلحة بن طاهر ، ولكن أيا منهما لا يحمل اسم محمد ، فالأول يسمى أحمد بن محمد ، ومن الممكن أن حذف الاسم الأول كان دور المترجم اللاتينى ، إلا أنه من الأرجح أن يكون دور الناسخ فيما بعد .

ويوجد العديد من فلاسفة تلك الفترة يلقبون بذلك الاسم ، ومن الممكن أن يكونوا تلاميذ للكندى ، ومن بينهم ( محمد بن موسى بن شاكر – ت ٨٧٣) ، وكذلك المعاصر له (محمد بن الجهم) وكلاهما علماء فى المنطق.

ويرى الدكتور (البينو ناجى) ، وهو محرر النص اللاتينى للكتاب أن محمد هذا هو (الفارابى الكبير – ت ٩٥٠)، ولكن التواريخ تنفى هذا الاحتمال، فى أن يكون المعلم الثانى تلميذاً للكندى . ورغم ذلك فإن الفارابى استخدم كتابات الكندى فى دراسته للمنطق على يد (يوحنا بن (خيلان) أو (هيلان) فى بغداد . /

| ٦٢ |
|---|
| صـ |
| ٥٣٠ |

ولهذا الإحساس نستطيع القول بأن الفارابى تبع مذهب الكندى ، ويبدو أن (ابن رشد – ت ١١٩٨) قد أشار إلى هذا الكتاب ونسبه للفارابى،

وبالإضافة إلى هذا ، فإن كثير من الأعمال التى أشار إليها مؤلف الكتاب تطابق فى أسمائها أعمال أخرى كتبها الفارابى أو نسبت إليه ، وخاصة الأعمال التالية :-

( Eistola de intellectu et Intellecto )

( Eistola de causa et causatis )

( Eistola de generibus scientiarum )

وفى الحقيقة أن الكثير من الكتب التى كتبها الفارابى فى المنطق باللغة العربية تتطابق فى أسمائها مع كتاب مقدمة فى شرح الفن المنطقى، وهى:- (المقدمة فى المنطق) ، ( فصول يحتاج إليها فى صناعة المنطق ) ، ( كتاب المدخل إلى المنطق ) .

والأول من هذه الكتب قد ظهر بترجمة عبرية ، والثانى بالعربية ولكن بحروف عبرية ، أما الثالث فهو مفقود .

وبفحص الكتابين الأولين ، ظهر أنه لا يمكن أن يكون أيا منهما نفس الكتاب ، والاحتمال الوحيد أن يكون هو كتاب ( المدخل ) المفقود إذا كانت الرسالة فعلا تنسب إلى الفارابى .

ومن ثم ، فقد ظهر أنه من الأفضل البحث عن مؤلف آخر له ، وقد وجدنا نص الكتاب تقريبا بالكلمة فى الرسالة المشهورة لإخوان الصفا ، وبالتالى فلماذا لا ينسب الكتاب إلى ( محمد بن ( مشار ) أو (مشير) أو ( نصر ) ( البيوسطى ) أو ( البوسطى ) ، الذى يلقب أحيانا (المقداس) أو (مقديس) ، وهو أحد مؤلفى الرسائل المشهورين فى الأندلس ، حيث يقال إن ( أبو القاسم مسلمه المجريطى – ت ١٠٠٧ ) المعروف / فى أوروبا اللاتينية فى العصور الوسطى باسم ( Albacasim de Magerith or Mosle-ma ) هو الذى قدمها ، ويوجد فى مكتبة بودليان بأكسفورد مخطوطين للرسالة تحملان اسمه .

٦٣
صـ
٥٣١

ويوجد بالنص اللاتينى للكتاب ، فقرة عن الموسيقى ، وتوجد ترجمة لها فى كتاب إخوان الصفا - الرسالة الثالثة عشر ، وعنوانها ( فى أنالوطيقا الثانية فى المنطق ) ، تقول : -

" ومثال ذلك من الروحانى والنفسانى وهو قولنا الغناء إشارة إلى ألحان مؤلفة ، واللحن مؤلف من نغمات متناسبة وأبيات موزونة والأبيات مؤلفات من المفاعيل والمفاعيل من الأوتاد والأسباب ، وكل واحد أيضا مؤلف من حروف متحركات وسواكن ، وإنما يعرف هذه الأشياء صاحب العروض ومن ينظر فى النسب الموسيقية " . (*) /

٦٤
ص
٥٣٢

وتكررت نفس الفقرة من حيث جوهرها فى الرسالة الخامسة بعنوان (فى الموسيقى) ، فى فصل بعنوان "فى أصول الألحان وقوانينها" ، وهى كالآتى :-

" الغناء مركب من الألحان واللحن مركب من النغمات والنغمات تحدث من النقرات والإيقاعات وأصلها كلها حركات وسكون كما أن الأشعار كلها مركبة من المصاريع والمصاريع مركبة من المفاعيل والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن " .

(**) واسم المترجم اللاتينى لهذا الكتاب مجهول، ويقول الدكتور (ناجى) الناشر للكتاب ، أن اللغة اللاتينية تبدو أكثر سلاسة فى هذا الكتاب عنها فى أعمال الكندى الأخرى التى جاء بها ( جيرارد من كريمونا - ت ١١٨٧ ) مثل (De Somno et uisione) و (De quinque essentii ) و (De intellectu) .

ويعتقد الدكتور ناجى أن ( يوحنا الاشبيلى ) ، الذى كان يعمل لدى (رايمون) رئيس أساقفة طليطلة ( ١١٢٥ - ١١٥١ ) ربما يكون المترجم .

(*) يلى ذلك ترجمة النص بالإنجليزية ص ٦٤ / ٥٣٢

(**) يلى ذلك ترجمة للنص بالإنجليزية ص ٦٣ / ٥٣١ ، ٦٤ / ٥٣٢

ويبدو واضحا أن اللحن العربى غير متواجد إلى حد كبير فى الصوت اللاتينى ( sonus ) ، يقابلها بالعربية ( صوت بمعنى sound ) وهى ترمز إلى الصوت بمعناه الفزيائى ، رغم أنها تقابل فى الأدب المحض كلمة Voice .

| ٦٥ |
| --- |
| ص |
| ٥٣٣ |

ولهذا / فإن احتمال أن يكون ( جيرارد من كريمونا ) أو ( يوحنا الأشبيلى ) قد ترجم هذا الكتاب احتمالا بعيدا ولا يذكر مؤلف لرسائل فى المنطق مراجعه مكتفيا بذكر رسائل سابقة والتى ربما ربما تكون منسوبة للكندى ، وليقدم اعترافا كاملا بالفضل الأكبر لليونانيين .

ويرى (T . J . Boer) أنه على الرغم من أن إخوان الصفا لم يطرقوا ما يدل على اتفاقهم الكامل مع الفلسفة الأراسطوطالية التى بدأت مع الكندى ، فإنه من غير المستبعد على حد قوله أن تجمعهم صلات أدبية بالكندى ومدرسته .

وفى هذه المسألة ، هناك نقطة واحدة يمكن أن تكون فاصلة ، فقد ارتكب إخوان الصفا فى رسالتهم فى الموسيقى خطأ فادحا فى جداولهم عن التأثير الكبير على مزاج الإنسان ، وهو نفس ما فعله الكندى فى رسالته (فى أجزاء خبرية فى الموسيقى) .

وهذا يعنى أن إخوان الصفا قد اقتبسوا من الكندى ، أو أن جميعهم أخذوا معلوماتهم من نفس المصدر . /

ص
٥٢٧

# تبعية اليهود للمؤلفات العربية فى الموسيقى

**"ما الذى يقال عن علم الموسيقى عند المسيحيين؟".**

**" يقينا . إنه مسروق من بلاد اليهود ."**

**إيمانويل بن سولومون ميحابروت ٢٦ ، ١٦**

سواء أكان ما أشار له إيمانويل بن سولومون (ت ٧٣١هـ / ١٣٣٠ م) فى كلامه عن فن أو علم الموسيقى ، فلا يوجد دليل ملموس على أن المسيحين قد سرقوا ، أو حتى اقتبسوا من اليهود .

حقيقة أن بعض الخطاطين الموسيقيين قد حاولوا إثبات تبعية بدايات موسيقى الكنيسة إلى اليهود، وأن مصدر كلمة (نيوما) هو النغمة (ne' imah) اليهودية لكن بغض النظر عن صحة هذه الادعاءات التى تعنى أساسا بفن الموسيقى من عدمه ، فمن المؤكد أن علم الموسيقى عند المسيحين لايدين ليهود العصور الوسطى بأى شىء ، وعلى هذا ، فعلينا النظر إلى كلمات هذا المعتوه اليهودى على أنها مجرد أقوال خيالية، أكثر منها افتراء صارخ، وسوف نناقش هذا الكلام بعين الرفق ، على اعتبار أن الكاتب أراء إسعاد قارئية ، بتذكيرهم بما جاء فى سفر التكوين أصحاح ( ٤٠ ) ، أكثر من ذكر الحقيقة لهم .

والصواب أن اليهود أخذوا كل ما عرفوه عن دراسات الحكمة الرباعية أو العلوم الرياضية فى أوائل العصور الوسطى من الكتاب العرب، وفى أواخر العصور الوسطى من الباحثين المسيحين .

وعلى الرغم من أن اليهود جعلوا نظرية أو علم الموسيقى محط دراستهم منذ عصر إيساك الإسرائيلى ( ت ٣٢٠هـ / ٩٣٢ م ) كما سبق لى الإشارة فإ أنهم لم يبدعوا أى مؤلف فى هذا الموضوع خلال تلك الفترة. ومن الأهمية بمكان الرجوع الى ما كتبه ( موريس شتاين شنايدر ) فى كتابه الأدب اليهودى ، حتى ندرك قلة إسهامات اليهود فى هذا المجال ، وحتى ما تبقى من تلك الإسهامات ، يثبت آن اليهود نقلوا عن غيرهم بطريق مباشر أو غير مباشر .

ما الذى نقله اليهود من مصادر عربية .. هذا ما سوف نراه .

أول المؤلفين اليهود الذى يطلق عليه ( مستعير ) ، هو سعديًا الكاون (ت ٣٣١ هـ / ٩٤٢ م) ، ففى الفصل العاشر من كتابه الأمانات ، نجده يخصص فصلاً للحديث عن تأثير الموسيقى على النفس الإنسانية ضمن تناوله لموضوع الانطباعات الحسية / ، وقد سار سعديًا على نهج الكندى (ت ٢٥٨ هـ / ٨٧٠ م) فى اختياره لحاسة البصر والسمع والشم وإغفاله لحاستى التذوق واللمس .

٦٠
صـ
٥٣٦

ونستطيع هنا أن نحدد الكتاب الذى نقل عنه سعديًا فى تناوله لهذا الموضوع ، فقد أبتدأ بالحديث عن حاسة البصر ، مبرهنًا على أن الألوان المفردة لا تعطى تأثيرًا نافعًا على النفس الإنسانية ، فى حين أن خلط الألوان يسر العين . بل ويثير النفس ، ومرورًا بحاسة السمع حاول أن يبرهن على ذلك بقوله أن تكرار النغمة من نفس الدرجة أو تكرار النقرة من نفس المقياس يولد السأم ، بينما يخلق الخلط بين نغمات من مختلف الدرجات أو نقرات من مقاييس مختلفة أثرًا مقبولاً فى النفس ، ثم أنتقل إلى شرح أصول الإيقاعات الثمانية مع التأثير المقابل لها .

وكل ما سبق مأخوذًا كما أشرت من عدة سنوات ماضية من كتاب (رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى) للكندى ، والموجود نسخة منه بدار الكتب الوطنية فى برلين .

أما الكاتب اليهودى الثانى فى نظرية الموسيقى ، فهو إبراهام بارحياة ( ت ٥٣٣ هـ - ١١٣٦ م ) ، الذى ألف رسالة بعنوان ( إيسود هاتيبونا - yesode ba - tebunah ) تناول فيها العدد والهندسة والمناظير والنجوم والموسيقى، وقد بقيت فى أجزاء لم يتم تجمعها مالم يكن كتاب (هيبور ها - ميشيحا ) ( Hibbur ha - meshihah ) فى الهندسة جزءاً من هذه الرسالة ، وهذا الكتاب الأخير يعتمد على العرب المتخصصين بعلوم الهندسة ، ويحتمل أن يكون قسم الموسيقى به كذلك .

ويوجد بالفاتيكان ( ٤٠٠ - ٤٠٥ ) مخطوط ينسب لهذا الكاتب ، ولكنه لم يفحص بدقة ، ويقال أنه ترجمة لأصل عربى ، وقد اقتبس إبراهام فى كتابه ( ميجالات ها - ميجالا ) - ( Megillat ha - megalleh ) من كتابات سعديا فى الموسيقى .

ويتضح من كتابات يوسف بن عقين ( ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٦ م ) هذه التبعية للمؤلفات العربية ، ففى كتاب طب النفوس ، تناول العدد والهندسة والمناظر والنجوم والموسيقى وعلم الإستاطيقا مستعيناً بالكتب العربية التالية: فى الأصول ( إقليدس ) ، الأريثماطيقى ( نيقوماخوس ) ، الأكر (تيوِدوسيوس) ، فى الأشكال الكرية ( منالاوس ) ، فى الكرة والإسطوانة ( أرشميدس ) ، المخروطات ( أبو لونيوس ) ، فى الأعداد المتحابة ( ثابت ابن قرة ) ، استكمال يوسف المؤتمن ( ابن هود ) ، تحرير المناظير ( ابن الهيثم ) المجسطى ( بطليموس ) ، الحيل ( بنو موسى ابن شاكر ) وفى علم الموسيقى ، اعتمد بن عفيين على كتاب أبو نصر الفارابى ، والمقصود به بالطبع كتاب الموسيقى الكبير ، أعظم ما كتب عن علم الموسيقى والذى تم نشره فى القرن الرابع للهجرة . /

٦١
صـ
٥٣٧

وقد قسم ابن عقنين الفصل الخاص بالموسيقى إلى جزأين ، الأول نسخة حرفية من فصل الموسيقى بكتاب إحصاء العلوم للفارابى ، دون اعتراف صريح بذلك ، أما الجزء الثانى ، فهو مجرد إعجاب بالموسيقى مع بعض أقتباسات من العهد القديم والتلمود .

وقد أوضح هذا الكتاب بحق مدى تبعية اليهود للأدب العربى وعلم الموسيقى ، وبنفس القدر فى المجالات الأخرى ، كما عبر ( شتاين شنايدر ) عن ذلك بقوله :

*"إن علم الموسيقى وأسلوب التعبير عنه ينتمى مثله مثل باقى العلوم الى المدرسة العربية".*

وبحق ، فإن اليهود اطلعوا على الكتابات الإغريقية المهمة فى الموسيقى من خلال الترجمات العربية لأعمال أرسطو و أرسطوكسينوس وإقليدس ونيقوماخوس وبطليموس وأريستديس و أوين تليانوس ، والتى ظهرت منذ القرن الثالث الهجرى .

وكان لهذه الكتابات أهمية قصوى بالنسبة لعلماء الموسيقى العرب الذين أثرت كتاباتهم بعمق ، ليس فقط على اليهود ، بل على أوروبا المسيحية أيضا، ومنهم الكندى (ت ٢٥٨هـ/ ٨٧٠م) والسرخسى (ت ٢٨٦ هـ/٨٩٩م) وثابت ابن قرة ( ت ٢٨٩ هـ / ٩٠١ م ) والفارابى ( ت ٣٣٩ هـ / ٩٥٠ م ) وأبو الوفا البوزجانى (ت ٣٨٨هـ /٨٩٩م) وابن سينا (ت ٤٢٨هـ/ ١٠٣٧م) وابن الهيثم (ت ٤٣٠ هـ /١٠٣٨م) وأبو الصلت امية (ت ٥٢٩هـ / ١١٣٤م) وأبن باجة (ت ٥٣٣هـ/ ١١٣٨م) وابن رشد (ت ٥٩٥هـ /١١٩٨م) .

ومن النقاط المهمة ، أنه بينما عرفت الشعوب العربية قدامى الكتاب الإغريق فى الموسيقى وذلك من خلال الترجمات العربية ، كانت كل من الشعوب اليهودية واللاتينية تجهل هؤلاء الكتاب .

ومن المؤكد أن يهوذا الحرزى نشر كتابه ، سفر ( موسر ها - فيلوسوفيم – musre ha -philosophim) حوالى عام (٦٠٠ هـ / ١٢٠٣م) ، ولم يتناول فيه علم الموسيقى ، وإنما آراء الفلاسفة الإغريق فى الموسيقى ، وقد ترجم عن كتاب حنين أبن أسحق (ت ٢٦٠هـ/ ٨٧٣ م) (أدب الفلاسفة)، والمنشور باللغة العربية والذى استمده من مصادر إغريقية .

ويبدو أن اليهود الغربيين كانوا على نفس درجة الانجذاب إلى علم الموسيقى كاليهود الشرقيين ، فنجد يهوذا أبن صمويل أبن عباس ( القرن السابع الهجرى ) يصنف الموسيقى مع العدد والهندسة والنجوم والمناظير وباقى المعارف فى كتابة ( Yair netib ( وسلوء الحظ ، فبينما نجد أن مراجع العلوم الاخرى قد ذكرت فى أعمال ابن الهيثم والفرجانى وأبو عبد الله الخوارزمى وإبراهام بار حياة وإبراهام بن عزرا ، لم تتم الاشارة إلى المراجع النظرية فى الموسيقى ، فيما عدا كتاب طب النفوس لابن عقنين .

ويوجد مؤلف يهودى اسبانى آخر هو (شمطوب بن يوسف) فلا كورا - ( ت ٦٨٩هـ / ١٣٠٠ م ) صاحب كتاب Lggeret ha - wikkuah كتاب reshit hokmah .

٦٢
صـ
٥٣٨

وقد رتب العلوم الدراسية على النحو التالى : العدد ثم الهندسة ثم المناظير ثم الموسيقى ثم النجوم ، بينما جعلها اليهودى الإيطالى إيمانويل بن سولومون ( ت ٧٣١ هـ/ ١٣٣٠ م ) على النحو التالى : العدد ثم الهندسة ثم الموسيقى ثم علم الحيل ثم المناظير ثم النجوم .

ورغم ذلك فهناك كاتب يهودى واحد ، كتب عن علم الموسيقى ، هو (ليفى بن جرشون ( ت ٧٤٥ هـ / ١٣٤٤ م ) الذى اشتهر بـ بجيرسونيدس (magister Leo hebraeus) فى العصور الوسطى ، ويوجد مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس / باسم ( فونذز كولبرت ( Fonds Co/bert ) ٧٣٧٨ . A ) به جزء صغير كتب بقلمه ، يذكر أنه كتبه بناء على طلب المؤلف الموسيقى (فيليب دى فيترى) . وأنا لم أطلع على هذا العمل وحيث إنه غير مدرج فى المخطوطات الموسيقية لكوزى ميكر ( ١٨٦٤- ١٨٧٦ م ) ، فهذا يعنى إنه ذو أهمية قليلة .

وإذا كان اليهود لم يقدموا الكثير أو يساهموا بأى عمل إبداعى يتعلق بنظرية الموسيقى لكنهم ساهموا ببعض الترجمات العبرية لأعمال أو

مختصرات عربية ، إضافة إلى مساعدة الباحثين المسيحيين فى ترجمة الأعمال العربية الى اللغة اللاتينية .

ففى عام ( ٦٨٣ ،٦٨٤ هـ /١٢٨٤ م ) قام اليهودى الإسبانى (سارحيا بن إيساك) بترجمة كتاب النفسى من اللغة العربية إلى العبرية ، رغم ما يمكن أن يقال إنه ترجم لأهمية الفلسفية ، وليس لاحتوائه على معالجة أرسطو المبادىء الفيزيائية للصوت . وكان اليهود قد اطلعوا بطريق الصدفة على محتوى هذا الكتاب بالغة العبرية ، من خلال ترجمة ( موسى أبن طبون ، ٦٣٨- ٦٨٢ هـ / ١٢٤٠- ١٢٨٣ م ) ، لشرح ( ابن رشد ) على كتاب النفس والذى ترجمه من العربية إلى العبرية تحت عنوان :

كلايال سفر ها نفس - عام (٦٦١ -٦٤٢هـ/ ١٢٤٤م ، بجانب ترجمة الشرح الأوسط منه بعنوان بيؤر سفر ها نفس عام (٦٦٠- ٦٦١هـ/ ١٢٦١م ) ، رغم أنه أصدره عام ( ٦٥٢ هـ /١٢٥٤ م ) .

والعمل الوحيد من أصل يونانى ويحتمل أن يكون معروف بالعبرية ، هو كتاب فصل القانون لاقليدس ، وهو متداول بالعربية وقد كتب الكندى وابن الهيثم شروحات عليه ، وهذان هما المصدرين اللذين اعتمد عليهما أشعيا بن إيساك فى كتابة رسالته آل ها كانون بعنوان بث أوزارها سفاروت والتى طبعت فى مجلة إيزج جراير وتنقصنا المعلومات عن العظماء من كتاب النظريات العرب ممن ترجمت أعمالهم إلى العبرية حتى عام (٧١٣- ٧١٤ هـ / ١٣١٤م) حين قام قالونيموس بن قالونيموس بن مائير بترجمة كتاب الفارابى إحصاء العلوم إلى العبرية تحت عنوان مامارىي ميسبار ها هوكموت .

| ٦٣ |
| --- |
| ٥٣٩ |

وقد نقل يوسف ابن عقنين فصل الموسيقى من هذا الكتاب إلى كتابة طب النفوس ./ كما أعاد تودرس تودرسى ترجمة أجزاء من كتاب النجاة لابن سينا إلى العبرية فى أوائل القرن التاسع للهجرة ، ولاتزال الأجزاء

الفيزيائية والفنية منه تحمل اسم المترجم ، ويحتمل أيضا أن يكون المخطوط العبرى الخاص بالموسيقى والموجود بدار الكتب الوطنية ببرلين (٢٤٨٢) قد بنى على فصل الموسيقى بكتاب النجاة لابن سيناء ومن الممكن أيضا أن تكون رسالة فى الموسيقى لابى الصلت أمية قد ترجمت إلى العبرية ، حيث أن بروفات دوران اقتبس منها فى كتابة معايسه إيفود عام (٨٠٥، ٨٠٦ هـ/ ١٤٠٣م) ، ومن ثم فربما يكون الأصل منه فى قسم علم الخطابة ، كما يقول شناين شنايدر .

وآخر الذين سنتناولهم من المستعيرين البروفيسور الراحل ريتشارد جوتثيل من الشرق والذى قدم مقطوعة جنيزه عام (١٣٥٠، ١٣٥١هـ-١٩٣٢م) وتتناول فى الجزء الأكبر منها الموسيقى فى المجلة الفصلية اليهودى .

وقد اعترف البروفيسور أن المقطوعة مكتوبة باللغة العربية ولكن بحروف عبرية وليست يهودية على الإطلاق . ولاتزال المقطوعة تحمل اسم الناسخ وهو سعيد بن داود اليمانى ، بتاريخ ١٧٧٤ من التقويم الإغريقى ، أى عام (٨٦٧ ، ٨٦٨ هـ) وبدون ذكر اسم مؤلفها .

وسعيد بن داود هذا شخص اشتهر بسوء السمعة ، لأنه تجاسر وكتب كتاب بعنوان زكاة النفوس ، وهو منقول حرفيا من كتاب مقاصد الفلاسفة للغزالى ، وفى الوقت الحاضر يعتبر مأخوذ عن مختصر فى العلوم لابن الأكفانى بعنوان الدر النظيم .

ومن الواضح أن أيا من هؤلاء/ المستعيرين لم يفتضح أمره فى حياته، فمثلا أراء الفلاسفة فى النفس والتى قدمها يهوذا ها - ليفى ( ت ٥٣٥ هـ/ ١١٤٠م) فى كتابه Kuzari ، لم يتضح إنها منقولة حرفيا من رسالة ابن سينا فى النفس ، إلا بعد مرور أكثر من ( ٧٠٠ عام ) ، فالمستعير عامة لايكتشف إلا على المدى الطويل ، كقول الشاعر العربى .

هنرى جورج فارمر

# مؤلفون فى الموسيقى يهود من العصور الوسطى

١٨٣
ـــ
صـ
٥٤٠

لهنرى جورج فارمر

"قليلة جدا هى كتابات.... باحثينا فى مفهوم نظرية الموسيقى".

Beth ozar ha - sipharoth : شتاين شنايدر

منذ شهور ماضية ساهمت بمقال عن المؤلفين اليهود فى الموسيقى من العصور الوسطى ، وذلك لجريدة مخصصة للدراسات الإسلامية، وقد أشار صديق لى متخصص فى علم الموزيكولوجى، أن هذا الموضوع يحتاج إلى مزيد من الاهتمام ، ليس فقط من وجهة نظر المستشرقين وإنما من المتخصصين فى الموزيكولوجى أيضا .

وأعتقد أنه من الأفضل الاهتمام بهذا الرأى بالأخص مع ظهور بارقة أمل بأن تشجع هذه الكتابات القليلة التى أشار إليها شتاين شنايدر الباحثين على ترجمتها وطبعها .

قليل جدا ما كتب فى هذا المجال ، فالبروفيسور الراحل (ريتشارد جوت هيل) من جامعة كولومبيا ، قدم لنا نص وترجمة لمقطوعة جنيزة، وقد قمت بنشرها فى بحثى جواب سؤال لموسى بن ميمون، بينما لا يزال بحث آخر بعنوان ( سعديا كاون فى التأثيرالموسيقى ) ، تحت الطبع . وعلى هذا فمن الأهمية بمكان أن نكتشف مكونات هذا المجال.

منذ القرن العاشر وحتى الخامس عشر، وعلم الموسيقى النظرى يدرس فى المدارس اليهودية العليا ، كأحد فروع الرياضيات ، تحت اسم musiqa أو hokmath ha- musiqi ، وهومصطلح مستمد من العرب الذين نقلوه بدورهم من الإغريق ، وتوجد بعض المصطلحات العبرية لنفس الكلمة مثل hibbur -hokmath ha (علم التأليف) أو hibbur ha - néimoth ( تأليف النغمات) أو hibbur ha- niggun ( تأليف اللحن) أو مجرد مصطلح zimrah ( موسيقى ) ، وتعنى دراسة الموسيقى بشكل أعم، وتنقسم الدراسة الموسيقية إلى قسمين ، كالمدارس الإسلامية ، هما :

الدراسة النظرية yedi 'ah

الدراسة العملية ma 'aseh

| ١٨٤ |
|---|
| صـ |
| ٥٤١ |

ويقول أسحق ابن سليمان ( ت ٩٣٢م) والمعروف بإيساك الإسرائيلى / أن علم الموسيقى هو :

*" الأخير والأفضل" بين العلوم الرياضية حتى تكاد تترأسها.*

ولقد تناول إبراهام بارحيا (ت١١٣٦م) فى كتابة yesode ha- tebunah (أسس الفهم) علوم العدد والهندسة والمناظير والنجوم والموسيقى ، بينما حصر يوسف ابن عقنين (ت ١٢٢٦م) ، البحث العلمى فى علوم العدد والهندسة والمناظير والنجوم والموسيقى والسكون ، وذلك فى كتابه (طب النفوس) الذى لقى رواجًا واسعًا فى الشرق.

وأدرج يهوذا بن شمويل ابن عباس ( القرن ١٢ ) فى كتابة yair netib الموسيقى ضمن فروع المعرفة الأخرى ، وتشمل العدد والهندسة والنجوم والمناظير . كما رتب باحث يهودى إسبانى آخر، وهو شمطوب بن يوسف بن فلاكورا ( ت ١٣٠٠ م ) فروع المعرفة فى سفر ha -mebaggash على النحو التالى : العدد ثم الهندسة ثم المناظير ثم الموسيقى ثم النجوم .

أما الشاعر اليهودى الإيطالى إيمانويل شيلوموه ( ت ١٣٣٠ م ) ، فرتبهم كالآتى: العدد ثم الهندسة ثم الموسيقى ثم الحيل ثم المناظير ثم النجوم ، حتى إبراهام بن إيزاك من غرناطة ( ت١٤٠٠ م ) ، فقد تغنى فى مدح الدراسات الرباعية حين قال :

*"إن الوقاية فى العدد، والحظ فى النجوم، والثبات فى الهندسة، والإزدهار فى الموسيقى"*

وقد اعتمد اليهود فى الجزء الأكبر من تلك العلوم على الرسائل العربية، ويوضح كتاب " طب النفوس " ليوسف بن عقنين ( ت ١٢٢٦ م ) مدى تبعية اليهود للعرب فى هذا المجال ، حيث آلت كل مراجع الكتاب إلى مؤلفين إغريق أو عرب ، ففى علم الموسيقى أشار ابن عقنين إلى كتاب أبو نصر ، ويقصد به كتاب الموسيقى الكبير لأبى نصر الفارابى ، الذى كتب قبل هذا التاريخ ، ويعد أعظم ما كتب فى الموسيقى . وقد نقل ابن عقنين أكثر من نصف فصل الموسيقى حرفيا من كتاب إحصاء العلوم للفارابى كما سبق أن أشرت منذ عدة سنوات .

وعلى الصعيد الآخر ، فضل اليهود الإسبان بعض مصادرهم الخاصة، حتى إذا لم تكن أصلية واعتمدت على مصادر عربية ، ويظهر ذلك فى كتاب يهوذا بن شمويل ابن عباس" Yair netib "، حيث ذكر مؤلفين يهوديين هما : إبراهام بن عزرا وإبراهام بارحياة . ضمن مجموعة من المؤلفين المسلمين فى الرياضيات ، مثل ابن الهيثم والفرجانى / وأبو عبد الله الخوارزمى والمحير - ابن الحصار .

١٨٥
صـــ
٥٤٢

ونجد فى معظم العلوم الرياضية رسائل بالعبرية ، بعضها أصلى والآخر مترجم من العربية ، ونستثنى من هذا الموسيقى فقط ، فمن الصعب أن نجد ما كتبه اليهود بأنفسهم ، وعلى هذا فنحن مضطرون لقبول رأى شتاين شنايدر فى أن علم الموسيقى عند اليهود ينتمى إلى المدرسة العربية ، مثل باقى العلوم الأخرى .

## ما هى المدرسة العربية ؟

على الرغم من ظهور عدد قليل من الكتابات المبكرة فى علم الموسيقى على يد يونس الكاتب (ت ٧٦٥ م ) والخليل ( ت ٧٩١ م ) وإسحق الموصلى ( ت ٨٥٠ م ) ، فإن العرب لم يدرسوا علم الموسيقى حتى ظهور الترجمات السورية لأعمال أرسطو وأرسطوكسينوس ونيقوماخوس وإقليدس وكليونيدس وبطليموس وآخرين فى هذا المجال ، وذلك خلال النصف الثانى من القرن التاسع والنصف الأول من القرن العاشر الميلادى .

وتعتبر رسائل الكندى ( ت ٨٧٤ م ) والسرخسى ( ت ٨٩٩ م ) وثابت ابن قرة ( ت ٩٠١ م ) وأبو بكر الرازى (ت ٩٢٣ م) والفارابى (ت ٩٥٠ م) باكورة هذه الأبحاث باللغة العربية . ثم أعقبهم البوزجانى ( ت ٩٨٨ م ) وابن سينا ( ت ١٠٣٧ م ) وابن الهيثم ( ت ١٠٣٨ م ) وأبو الصلت أمية (ت ١١٣٤ م ) وجميعهم من الشرق ، أما الغرب والمقصود بهم العرب الإسبان ، فظهر منهم ابن باجة ( ت ١١٣٩ م ) وابن رشد ( ١١٩٨ م ) .

وقد كان لهؤلاء المؤلفين تأثير ثقافى هائل ليس على الشرق السامى والآرى فقط ، بل على الغرب الأوروبى أيضًا ، كما يتضح من الترجمات العديدة إلى اللاتينية للمؤلفين العرب والتى نشرت بأسماء الكونيدس وثابيد وراجس والفارابيوس والهازينى وأفن بيس وأفروس .

ومع وضوح إسهامات المؤلفين العرب فى هذا المجال ، كان لليهود إسهامات ضئيلة على حد قول شتاين شنايدر فى كتابه ( الآدب اليهودى ) ، وحتى هذا المحصول الضئيل الذى كشف لنا أن اليهود اقتبسوا بطريق مباشر أو غير مباشر من النصوص العربية ، كان مكتوبًا بأيدى المسلمين .

| ١٨٦ |
| --- |
| صـ |
| ٥٤٣ |

وأول الكتاب اليهود الذين تناولوا أحد أوجه علم الموسيقى / هو (سعديا كاون - ت ٩٤٢ م) الذى تناول موضوع الإيقاع وتأثيره ، وذلك فى الفصل العاشر من كتابه الأمانات ، وقد اعتمد الكاتب على وثائق عربية كما أوضحت فى بحثى ( سعديا كاون فى التأثير الموسيقى ) .

فمنذ عدة سنوات أرسل لي البروفيسور الراحل( ريتشارد جوت ميل) من جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، نسخة من مقطوعة ( جنيزة) فى الموسيقى، تم اكتشافها بالقاهرة ، متسائلاً عما إذا كانت أصلية ام منقولة عن مؤلف عربى وقد اكتشفت أن المقطوعة كتبت باللغة العربية ولكنها بحروف عبرية ، وأنها منقولة بالحرف من رسالة الموسيقى لإخوان الصفا والمكتوبة أصلا باللغة العربية، ولقد نويت أن أطبع تلك المقطوعات مع ترجمة لها قريبا.

وجاءت بعد ( سعديا كاون ) فترة سكون بين علماء الموسيقى اليهود انتهت بتناول ( إبراهام بارحياة - ت ١١٣٦ م ) لهذا الموضوع فى كتابه. (yesode ha tehunah) . فى القرن الثانى عشر ، ولم يتبق من هذا الكتاب سوى أجزاء لا تتضمن فصل الموسيقى، ورغم وجود مخطوط عبرى بالفاتيكان ( ٤٠٠ ، ٥ ) منسوب لهذا المؤلف ، ويتناول الرياضيات بما فيها الموسيقى، إلا أن (زونز) يعتقد أن هذا المخطوط مجرد ترجمة لنص عربى .

وفى القرن الثانى عشر أيضا، بدأ اليهود الإسبان فى الإهتمام بالأدب اليونانى من خلال الترجمات العربية ، ففى كتاب المحاضرة لموسى ابن عزرا (ت ١١٣٨م) بعض مقتطفات عن الارتباط بين الشعر والموسيقى مأخوذة عن كتاب السياسة لأرسطو وطيماوس لأفلاطون ، ويحتمل أن تكون هذه المقتطفات مأخوذة من كتاب الفارابى ، رغم معرفة العرب بكتابى أرسطو وأفلاطون منذ القرن العاشر.

وقد جذب هذا الموضوع كل من إبراهام ابن عزرا وأبراهام بارحياه ، ولكن من الصعب تحديد مدى صدق هذا الاهتمام.

أما( يهوذا الحرزى- القرن الثانى عشر) المعاصر العظيم، فقد كتب سفر ( musre ha- philosophim ) ( رأى الفلاسفة ) ، ويعتبر مجرد ترجمة لكتاب ( حنين بن إسحق - ٨٧٣ م ) آداب الفلاسفة، الذى يضم ثلاثة

أجزاء تحتوى على أقوال الفلاسفة الإغريق عن الموسيقى، ولم يتناول أى من هذين الكتابين موضوع علم الموسيقى .

وقد كان الباحثون اليهود على دراية بفصل الأسس الفيزيائية للصوت من كتاب النفس لأرسطو/ ( ٢ ، ٤١٩ : ٤٢١ ) ، والذى ترجمه إلى العربية ( إسحق بن حنين - ت ٩١٠ م ) باسم كتاب النفس ، وقد قام ( موشى ابن طبون ) بدوره بترجمته من العربية إلى العبرية ( عام ١٢٤٤ م ) بعنوان (kelale sepher ha- nefesh ) .

١٨٧
صـــ
٥٤٤

كما ترجم أيضا كتاب ( ابن رشد - ت ١١٩٨م ) ، الشرح الأوسط على كتاب النفس والمعروف فى اللغة العربية باسم ( شرح فى النفس ) وذلك عام ١٢٦١م ، بعنوان ( Biur sepher ha- nefesh ) .

ويتضح من هذا أن اليهود لم يتأخروا كثيرا عن المسيحين فى إسهاماتهم فى هذا المجال، حيث إن ترجمة( ميشيل سكوت) اللاتينية لأعمال ابن رشد لم تأت إلا منذ عام ١٢٣٠ - ١٢٤٠م، والترجمتان العبريتان اللتان ظهرتا فى القرن الثالث عشر للكتب السابق ذكرها، هما ترجمة سرحيا بن إسحق والثانى ترجمة شمطوب بن إسحق الطرطوسى .

والإنتاج اليهودى الوحيد فى علم الموسيقى والذى يعتمد على مصادر إغريقية هو عمل يتناول كتاب القانون لإقليدس باللغة العبرية ، وقد ذكر (شتاين شنايدر) أن لموشى بن ليفى الذى نقل عن شمطوب بن إسحق شابروت ( ١٣٧٥ - ١٣٨٥م) كتاب بعنوان qanun Perush al ha (شرح على القانون) ، ولكنى لم أستطع فحصه.

ومن حسن الحظ أن يوجد بمكتبه ميونخ شرح على القانون، بعنوان Al ha qanun (فى القانون) منسوب لأشعيا بن أسحق ، ويبدو أنه هو نفس شمطوب المذكور آنفا، وقد نشر هذا النص فى مجلة إيزج جرابر بعنوان sipharoth Beth ozer ha (خزينة الكتب)، ووضعت ترجمة له لا زالت تحت الطبع.

ومن المثير للدهشة، أن شتاين شنايدر اعتقد أن كتاب القانون هو كتاب لابن سينا ، يحمل نفس الاسم.

ولا نستطيع القول بأن كتاب Al ha qanun (فى القانون) أصلى أم أنه غير ذلك، ولكن يوجد بالفعل شرحين على كتاب القانون لإقليدس باللغة العربية، الأول بعنوان رسالة فى قسمة القانون للكندى، والثانى كتاب شرح قانون إقليدس لابن الهيثم.

وقد تأثر عرب إسبانيا وجيرانهم بكل هذا ، ففى الشرق لا يوجد الكثير للقول ، فسبق أن ذكرت كتاب طب النفوس لابن عقنين( ت- ١٢٢٦م) الذى كتب باللغة العربية ، بل ونقل أيضا حرفيا من مصدر عربى، ألا وهو كتاب إحصاء العلوم للفارابى الذى ذاع / صيته فى الأندلس، وكان ذو فائدة كبيرة للمؤلفين اليهود لعرضه لكافة العلوم .

١٨٨
ص
٥٤٥

وقد نقل منه موشى بن عزرا (ت ١١٣٨م).

وعلى الرغم من إلمام أوروبا المسيحية بهذا الكتاب من القرن الثانى عشر حين ترجمه كل من (يوحنا الأشبيلى) و (جيرارد من كريمونا) إلى اللاتينية بعنوان De scientiis إلا أن ( قالونيمس بن قاليمس بن ماثير ) لم يترجمه إلى العبرية فإنة عام (١٣١٤م) بعنوان (Mamar be mispar ha-hokmath ).

وقد أورد ( شناين شنايدر) رسالتين عبريتين فى الموسيقى لابد من التحقق منهما أيضا، الآولى لموشى بن يوسف أبو العافية (ت١٢٨٣م) والثانية لإسحق بن اللطيف (ت١٢٩٠م) كما أشار إلى ( كلاليم فى الموسيقى- kelalim mi musiqa ) فى مخطوط بمكتبة الكلية اليهودية ( هلبر ستام ٤٩،ص ٢٨٨ ) ، ولكن لا توجد مثل هذه الرسالة فى هذا المخطوط الذى يحتوى على ١٣٠ صفحة فقط .

ومن المرجح أن نكون الإشارة إلى قصيدة ( ص ٨٨) كتبها ( هلبر ستام ) نفسه بالمجلة العبرية Jesharun ( ٥ ، ١٢٣ ) كما ذكر ( شتاين شتايدر) مخطوط فى الموسيقى بحروف عبرية بدار الكتب الوطنية ببرلين ، ويحتمل أن يكون لابن سينا ,ويستحق أيضا التحرى عنه .

وربما يعد مؤلف (ليفى بن جرشون - ت ١٣٤٤م) أحد إسهامات اليهود المهمة فى موضوع علم الموسيقى ، رغم أنه غير مكتوب بالعبرية ولا بالعربية وقد كتبه بن جرشون المعروف بجرسونيدس بناء على طلب العالم الموسيقى المشهور (فيليب دى فيترى) بعنوان (Tractatus armonicus) عام ١٣٤٣ م، ولايزال هذا المخطوط محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس. وحيث أن (كوسيميكر) الذى كان أول من جذب الانتباه لهذه الرسالة لم يدرجها فى رائعته ( (Scriptores de musica واكتفى بالإشارة إليها ، فهذا ربما يعنى أنها قليلة الأهمية بالنسبة لمجموعته العظيمة عن رسائل الموسيقى فى العصور الوسطى . وتبقى فى المقابل حقيقة أن (جرسونيدس ) ليس له نظير على الأرض فى مجال الرياضيات ، وأن الذى حث العالم الموسيقى العظيم (فيليب دى فيتزى ) إلى دعوة (جرسونيدس ) لكتابة هذا العمل , ثقته أنه سيعطى الموضوع حقة . /

١٨٣
صـ
٥٤٠

كما كتب (جرسونيدس) شروحات بالعبرية على شروحات ابن رشد لأعمال أرسطو ، ومنها كتاب النفس الذى تناول طبيعة الصوت ، وقد انتهى منها حوالى عام (١٣٢١م) .

وبالإضافة لهذا ، توجد مبررات تدعونا لقبول فكرة أن هناك رسالة لأبى الصلت أمية (ت١١٣٤م) باللغه العبرية ، فهناك اقتباس فى سفر (Ma'aseh efod) الذى كتبه ( بروفيات دوران ) عام ( ١٤٠٣م ) من سفر (Ha sepheqah)) لأبى الصلت أمية ، ويقال إنه يتحدث عن الموسيقى . ومن الممكن أن تكون هذه الرسالة هى (رسالة فى الموسيقى ) ولكن بالعبرية .

وطبقا لما جاء فى التوراه العبرةه ( لجوهان وولف ) فهناك (Libellus de musica) لأمير أبو الزلت بمكتبه ( أوراتورى ) ، ومـن المؤكد أنه هـو (أبو الصلت أمية) .

وأخر رسالة فى الموسيقى سنتناولها ترجع إلى القرن الخامس عشر وهى مقطوعة جنيزه ، نشرها البروفيسور الراحل ( ريتشارد جوت هيل ) فى ( المجلة الفصلية اليهودية ) عام ١٩٣٢ م وعلى الرغم من أنها مكتوبه بحروف عبرية ، فإنها باللغه العربية ، وكما أشار (جوت هيل) ، فليس بها ما هو يهودى على الإطلاق ، ولم يستطع كاتب هذه الجنيزه تحديد اسم مؤلفها ، وإن ذكر أن الناسخ هو ( سعيد بن داود اليمانى ) الذى كتبها عام (١٤٦٣م) . وقد أشرت أن هذا الناسخ هو مؤلف يهودى سئ السمعة ، حيث روج كتاب الغزالى (مقاصد الفلاسفة) باعتباره مؤلفة ، وأطلق عليه (زكاة النفوس) وقد نقل سعيد ابن داود اليمانى هذه الجنيزة بالحرف من مختصر فى العلوم والآداب باللغة العربية يعرف باسم (الدر النظيم) ومؤلفه (ابن الأكفانى - ت ١٣٤٨م) كما سبق الإشارة إلى ذلك .

ومع ما يؤكده هذا التقرير الموجز عن صدق رأى (شناين شنايدر) القائل إن كتابك اليهود فى نظرية الموسيقى قليلة جدا ، فإن الكتابات التى أنقذت من النسيان أقل . ومع ذلك فهناك أمل فى نشر المزيد منها ، وهذا بالطبع يتطلب شخص - ليس فقط مؤهلا تقينا لهذا العمل ، ولكن أيضا على استعداد أن يمضى سنوات فى العمل على حد قول (شتاين شنايدر ) وهذه اللحظة بكل تأكيد ستكون عظيمة .

# موسى بن ميمون

# فى

# سماع الموسيقى

# دراسات يهودية للموسيقى فى القرون الوسطى

## هنرى جورج فارمر - دكتوراة الأدب و دكتوراة الفلسفة .

موسى ابن ميمون ( ميمونيدز ) فى سماع الموسيقى

من كتاب جواب سؤال لموسى ابن ميمون ( ت ١٢٠٤م )

كتابة النصوص و ترجمتها و التعليق علبها

لـــــ


هنرى جورج فارمر – دكتوراة الأدب و دكتوراة الفلسفة .

أستاذ الموسيقى ( عام ١٩٣٤ م ) جامعة جلاكسو


ومؤلف

مصادر الموسيقى العربية : بيبلوجرافية تفسيرية

أرغن القدماء : من مصادر شرقية

دراسات فى الآلات الموسيقية الشرقية

تاريخ الموسيقى العربية


طبعة هنريش – Hinrichsen

رقم ( ٩٥٣ )

طبع منها ( ٢٢٥ ) نسخة فقط

٥٤٨

مهداة إلى

جيمس روبسون - دكتوراة الأدب .

محاضر اللغة العربية - جامعة جلاكسو

ومؤلف

دراسات فى سماع الموسيقى

# تصدير

" لم تكن الموسيقى ساحرة بالنسبة له "

ميمونيدز (١٩٠٣م)

"إنه أدان الموسيقى والغناء إلى أن انتقلا إلى خدمة الثقافة".

ل. ج. ليفى: ميمونيدز (١٩١١م)

إزاحة اللثام عن الاعتقاد الخاطئ حول نظرة موسى ابن ميمون للموسيقى ، و الذى دام لمدة طويلة ، تعد السبب الرئيسى لكتابة هذه الدراسة ، و هذا ما دلت عليه الأمثلة عاليه .

وقد ظهرت هذه الدراسة للمرة اللأولى بجريدة الجمعية الملكية الأسيوية عام ( ١٩٣٣ م ) ، رغم أنى قدمت طبعات عديدة منها . وقد قام ألفريد فريمان ) بمجرد ظهور الاهتمام الكبير بهذا الموضوع ، بإعادة نشر الترجمة العبرية لـ ( إبراهام شميدل ) و المشار إليها ( ص ١٠ ) ، و ذلك فى كتابه ( Teshubotha - Rambain – أورشليم ١٩٣٤ ) . كما نشر (د. بوذ كوهين) من المعهد اللاهوتى اليهودى بأمريكا ، مقالة عن كتاب موسى بن ميمون (جواب سؤال) بجريدة الموسيقى اليهودية (نيويورك – ١٩٣٥م) ، وأصدرها كطبعة منفردة مؤخراً ، و ذكر فيها مقالى المنشور عام (١٩٣٣م)، فإنه لم يتمكن من عرض المقال .

وإذ انتهـــز هــذه الفرصـــة لأعــترف بفضــل البروفيســـور الســابق (د . س . مارجوليوس) فى اقتراح العديد من الاختيارات فى النص العربى لكتاب (جواب سؤال) .

**هنرى جورج فارمر**

بيرسدن - إسكتلندا

١٩٤١ م

| ٣ |
|---|
| صـ |
| ٥٥٣ |

# الفصل الأول

## موسى ابن الميمون فى سماع الموسيقى

يوجد على مر الأزمنة متشددين ممن ينظرون إلى " الخمر والنساء والغناء " ، على أنها محرمات يجب البعد عنها ، وفى الشرق خاصة ، حيث ظهرت المقولة التى تعتبر تحريم هذا الثالوث موضوع ذو أهمية كبرى ، لكونه صيحة الأنبياء العبرانيين القدماء ، والآباء المسيحين الأوائل ، إضافة إلى الصالحين فى الإسلام .

ويستطيع المرء أن يدرك إلى حد ما ، سبب تحريم الخمر والنساء ، ولكن من الصعوبة إدراكه بالنسبة للغناء ، إلا أنه بالنظر إلى قدرة الموسيقى على التأثير فى شعوب الشرق ، إضافة إلى كونها مصاحبة للخمر والنساء ، يمكن بسهولة إدراك كيف كانت النظرة إلى سماع الموسيقى باعتبارها شىء تافه ، إن لم يكن محظور لمن ساروا فى طريق الاستقامة ، كما ذكر (بيرتون) ، و كما قال القديس المسيحى ( إكليمندس السكندرى ) :

*" إذا شغل الناس أوقاتهم بالآت المزمار والقانون ،*

*فإنهم يصبحون غير متواضعين و متجبرين . "*

و قال الفيلسوف المسلم ( ابن أبى الدنيا ) :

*" كل الفسق يبدأ بالموسيقى و ينتهى بالسكر " .*

كذلك كان نفس الشجب بالنسبة لليهود فى العصور الوسطى ، لذلك يستحق كتاب الفيلسوف اليهودى العظيم (موسى بن ميمون) فى هذا الموضوع والذى لا يزال باقيًا ، الكثير من الاهتمام ، وذلك ليس فقط لقيمته الذاتية ، ولكن أيضًا لأن طريقته فى تناول تحريم سماع الموسيقى لم تفهم فهمًا صحيحًا من قبل الكثيرين ممن نثق فيهم .

٤
صـــ
٥٥٤

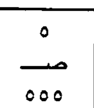
## ١ ) موسى بن ميمون

و لد ( موسى بن الميمون ) المعروف ( ميمونيدز ) من ( ١١٣٥ م : ١٢٠٤ م ) بقرطبة ، وكان و الده قاضى بالمحاكم الكهنوتية بالمدينة . و تلقى موسى تعليمه فى الدراسات الحاخامية من والده ، كما درس العلوم على يد علماء مسلمين ، وعندما بلغ الثلاثين من عمره ، تولى الموحدين حكم إسبانيا المسلمة ، وكان البربر الذين أتوا من شمال أفريفيا متعصبين ( كارهين ) لليهود والمسلمين المتحررين مما جعلهم مصدر إزعاج لآلاف اليهود .

وساق هؤلاء البربر ، المسيحين الإسبان ( الموزاراب ) و المسلمين المتحررين إلى النفى بعيدًا عن قرطبة ، ومن بينهم كانت أسرة ( ميمونيدز ) التى استقرت بعد عشرة سنوات من الترحال ببلده ( فز ) بالمغرب ، عام (١١٦٠ م) وقد فرض التعصب سيطرته حتى فى المغرب عام ( ١١٦٥ م ) ، مما أجبر المنفيون على البحث عن مأوى جديد ، فبعد إقامة قصيرة بفلسطين ، استقرت عائلة موسى بمدينة الفسطاط قرب القاهرة .

وفى البداية عمل موسى مع بقية أسرته بالتجارة ، ولكنه احترف مهنة الطب بعد وفاة والده و شقيقه . وقد أكسبته هذه المهنة شهرة ، حتى أصبح طبيبًا فى بلاط الحاكم الأيوبى السلطان صلاح الدين ، وكان وزيره الفاضل البيسانى متبنيًا له .

تزوج أخت أحد وزراء السلطان وهـو يهـودى يدعـى (أبو المعالى ابن طمان ) . ورغم أن بعض كتاباته الأولى ، مثل كتاب (الثمانى فصول ويعرف بالعبرية باسم ( Shem one peraqim ) ، قد أكسبته بالفعل شهرة ، إلا أن تدريس كتابه (توراة المنشا ودلالات الحائرين) وبالعبرية (More ne-bukhim ) فى المدارس ، قد أكسبه شهرة بين نظائره فى جميع أنحاء العالم حتى قيل : " من موسى و حتى موسى لم يظهر أحد مثل موسى " .



## ٢ ) اليهودية والموسيقى

لا ينصب اهتمامنا أساساً على موسيقى الهيكل أو المعبد ، و إنما على الموسيقى الدنيوية أو موسيقى الشعب . و يمكن القول أن تحريم الآلات الموسيقية و الغناء الدنيوى يرجع تاريخه إلى سقوط أورشليم ، وهو الحدث الذى دعا إلى الحزن لخراب الهيكل ، كما جاء فى النص الكتابى :

" لا تفرح يا إسرائيل طرباً كالشعوب "

( هوشع ٩ : ١ )

إلا أن الحقيقة أن منع الآلات الموسيقية و الغناء الدنيوى أقدم من هذا بكثير، فقد رفض أشعياء وعاموس و يشوع بن سيراخ ، أباطيل هذا العالم، المتمثلة فى " الخمر والنساء والغناء " ، و هى الممارسات الغريبة التى تسللت إلى أرض إسرائيل ، فلم يتقبل اليهود طقوس عابدى ( إيشتار) من البابليين و الآشوريين،عازفى المزمار ( ibbubu ) ، أو عبادة ( أدونيس ) الفينيقى وموسيقاه ( abbuba ) . وبعيداً عن العبادة ، فقد إكتسب عازفى المزمار وبخاصة فى اليونان وروما – وهى الشعوب التى أصبحت أخيراً سامية ، سمعة سيئة تحت اسم

(ambubaice) ، مما دعى اليهود إلى رفض الموسيقى اليونانية عند دخولها إلى فلسطين .

وبعد خراب الهيكل ، أصبح الحزن على أورشليم هو صرخة اليهود :

" **إذا لم أفضل أورشليم على أعظم فرحى** " .

( مز ١٣٧ : ٦ )

فالموسيقى تعنى السرور ، و اليهود لا يستطيعون أن يعيشوا الفرح بعد خراب الهيكل و قد أدى ذلك بالإضافة إلى التحريم القديم " للخمر والنساء و الغناء " ، إلى حظر الموسيقى الدنيوية، / و يظهر هذا بوضوح فى كتابات (semi - tanaim & amoraim) ، مثل (آبا أريكا) ، (رابى هوشعيا) ، ( رب هونا ) ، ( رابا ) ، ( رب يوسف بار حياة ) .

٦
صـ
٥٥٦

وبمجئ الإسلام قويت حدة المعارضة للموسيقى الدنيوية ، وذلك بتحريم المذاهب الإسلامية الكبرى الأربعة ( الحنفى والملكى والشافعى والحنبلى ) لسماع الموسيقى .

وهناك اختلاف طفيف بين آراء ( مجامع ) اليهود و علماء المسلمين بخصوص هذا الموضوع ، فبينما أطلق اليهود اسم (zimri) أى ( عازف المزمار ) على الشخص المنحرف ، اعتبر المسلمين كلمة ( زمارة أى عازفة المزمار ) مرادفة لكلمة محظية .

ولكن هذا التحريم لم يلق قبولاً عالميًا بالنسبة لليهود أو المسلمين ، ولم يقره يهود الحجاز واليمن ، كما ظهر المغنون والممثلون والشعراء اليهود فى روما حتى القرن الرابع ، هذا بالإضافة إلى ظهور اعتراضات على تحريم الموسيقى الدنيوية فى بابل و أماكن أخرى ، وظهر إتجاه قوى ومقنع لتحقيق شىء من التكيف معها .

| ٧ |
|---|
| ص |
| ٥٥٧ |

أمـا بقـيـة مظاهر التـحـريم ، فـقـد تجلت فى منع اسـتـخـدام الآلات الموسيقية بصفة عامة ، رغم التصريح باستخدامها فى حفلات الزفاف وعيد الفوريم ( purim ) (*) الذى يحتفل به اليهود . /

ومن الغريب مـلاحظة أن بعض اليـهود قـامـوا بتـشغيل مـوسـيقـيين مسلمين وأيضاً مسيحيين ، كرفض لهذا التحريم .

وقد احترف اليـهود فى المشرق الموسـيقى ، حتى نهاية القرن الثانى عشر ، بينما كان الشباب فى العراق المنشأ الثانى (للأموراييم – amoriam) يتلون فيـه المزامـير فى عطلتهم بمصاحـبـة الآت الموسـيقى ، مما يدل على انحسار مبدأ التحريم القديم فى هذه الأماكن . أما فى الغرب ، فلم يحترف اليهود الموسـيقى فيما عدا إسبانيا ، التى شجع اليـهود فيها الموسيقى خلال فحكم السلاطين والخلافاء العرب ، كمهنة للممارسين و علم للباحثين ، رغم اعتراض البعض . وقد تزمر المسيحيين عندما أصـبحوا سادة القوم من تفاخر اليهود بتفوقهم ، خاصة وإن اليهود كانوا يعلمون أولادهـم الإبداع فى الموسيقى ، و يذكر العديد من المشاهير اليهود فى الموسيقى ، من المنصور فى القرن التاسع وحتى إسحق ابن سمعان فى القرن الثانى عشر، وأيضاً ذوى الأصل الرفيع كان هناك مـوسيقين مـاهرين ، مثل يوسف بن إفرايم وكيل خزائن ( ألفونسو الثامن – ت ١٢١٤ م ).

كذلك ظهر بعض الموسيقين اليهود ، خلال الحكم المسيحى لإسبانيا من القرن الثانى عشر و حتى القرن الرابع عشر .

| ٨ |
|---|
| ص |
| ٥٥٨ |

وقـد شكل علم الموسـيقى جزء من منهج الدراسة بالمدارس العليـا فى عـصـر ( إســحق ابن سليـمـان – ت ٩٣٢ م ) ، المعـروف باسم ( إيسـاك الإسـرائيلى ) ، الذى قـال إن الموسـيقى هى آخـر وأفضل العلوم الرياضـيـة الأربعة (**) التى كان لها الصدارة .

(*) يتم الاحتفال بهذا العيد مساء اليوم الثالث عشر من شهر أذار . (المترجم)

(**) تعرف بمصطلح الحكمة الرباعية (الربوع) وتشمل الهندسة والحساب والموسيقى والفلك . ( المراجع )

و أوضح (ديفيد الميوكامس - القرن العاشر) ، و (يهوذا بن بارزيللى - القرن الحادى والثانى عشر) ، و ( جيهود أحاليفى - القرن الثانى عشر ) ، و(إبراهام بار حياة - ت ١١٣٦ م) ، و (إبرهام بار عزرا - ت ١١٦٨ م) ، و( يوسف ابن عقنين - ت ١٢٢٦ م ) ، فى كتاباتهم ، استمرار نظرة اليهود إلى علم الموسيقى كإنجاز ثقافى كبير .

## ( ٣ ) ميمونيدز والموسيقى الدينية اليهودية

بالنظر إلى مكانة الموسيقى الدنيوية فى العصور الوسطى بين اليهود ، يمكن لنا تصور الاتجاه الذى تبناه الفيلسوف اليهودى الكبير ( موسى ميمونيدز - ١١٣٥ : ١٢٠٤م) فى هذا الموضوع . فقد قال (إيدلسون) مؤلف كتاب الموسيقى اليهودية المتميزة و تطورها التاريخى - عام ( ١٩٢٩ م ) - ص ١٢٦ ، ما يلى :-

*" ميمونيدز كان عدو لكل أنوا ع الشعر و الموسيقى . "*

ودلل على هذه المقولة ، بأحد الإجابات (رقم ١٢٩) من كتاب (رسبونا) فى ( Pe'er ha Dor ) ، رغم أن هذه الإجابة لا تؤيد هذه المقولة ، فلم يرد ذكر الموسيقى أو الشعر بها . بل يتضح من إجابته ، أن الموسيقى لم تكن لب موضوع المناقشة ، ولكن تدل على إباحة استخدام ألحان و موازين شعرية معينة فى الطقوس الهيكلية .

٩
صـ
٥٥٩

وقد أباح موسى بن ميمون الموسيقى والشعر بالفعل فى المعابد فى ظروف معينة ، وقد أخبرنا (هانانيل - ت ١٠٥٠ م ) / و ( هاى كاون - ت ١٠٣٨ م ) بوجود معارضة للموازين الشعرية مع بداية القرن الحادى عشر ، برغم دفاع ( يعقوب بن مائير - ت ١١٧١ م ) عن استخدامها فى القرن الثانى عشر .

١٠
صـ
٥٦٠

ومن الطريف أن تستنتج رد ميمونيدز على السؤال ، حيث إن ميمونيدز نفسه ، نظم الشعر وأن إدانته للمغنين و الوعاظ " ممن يظنون أنهم قادرون على نظم الشعر " ، ليست موجهة ضد الشعر ، و إنما ضد ما يتضمنه الشعر ، ( انظر دلالات الحائرين - ١ ، ٥٩ ) .

## ( ٤ ) ميمونيدز و الموسيقى الدنيوية

لقد تناول ميمونيدز هذا السؤال فى جواب آخر ، كتبه باللغة العربية ولكن بحروف عبرية - وهذا بخلاف الجواب الآخر المكتوب بالعبرية وقدم هذا النص ( Gold ziher ) و ذلك فى كتاب ( Monatsschrift fur Geschiehte und Wissenschaft des Judenthams ) ص ( ٢٢ ، ١٧٤ ) عام ( ١٨٧٣ م ) ، نقلاً عن مخطوط يملكه الرئيس (رابى بيرن شتاين - Rabbi Bern Stein) من ( Hague ) مصحوباً بترجمة باللغة الألمانية .

كما نشر هذا النص أيضًا (إبراهام شميدل) بالجريدة العبرية (أيزج جريبر) والمسماة Bethozarha Sipharoth . السنة الأولى ٢٧٥ عام (١٨٨٧ م) ، مع ترجمة له باللغة العبرية .

وكذلك ظهرت له ترجمة عبرية فى كتاب Pe'er ha Dor ( رقم ١٤٣ ) ، وأشار إليه ( يعقوب بن آشر - ت ١٣٤٠ م ) ، المشرع اليهودى الكبير بطليطله ، ولسنا على دراية باسم كاتب هذا الجواب أو تاريخه ، و لكن كتاب ( دلالات الحائرين ) ، ذكر أنه كتب بعد عام ١١٩٠ م ، و فيما يلى نورد ترجمة السؤال و الجواب فى موضوع الموسيقى الدنيوية ، وقد استعنا بنصوص كل من ( Gold ziher و Sehmiedl )

١٥
صـ
٥٦٥

**الترجمة : /**

سؤال : هل يجوز سماع الغناء كالموشحات العربية والزمر ؟

**جواب** : من المعلوم أن الزمر والإيقاعات كلها محرمة حتى ولو لم يشار إليها ، وفقًا لقولهم رحمهم الله :

" *الأذن التى تنصت إلى الزمر تقطع .* "

وقد بين التلمود إنه لا فرق بين سمع الزمر أو تنغيم الأوتار أو تلحين الألحان بعيداً عن الصلاة . ومن الأصح كسر النفس وجبرها ، لا راحتها كما ذكرنا .

وقد استند الرابيز إلى النهى النبوى الذى قال :

" *لا تفرح يا إسرائيل طربًا كالشعوب* " .

( هوشع ٩ : ١ )

وعلى ذلك أوضحنا أن هذه القوة الشهوانية ينبغى قمعها و ردعها ومسك عنانها ، لا أن تتطور و يحيا ميتها .

ولا ينظر إلى امرئ واحد شاذ نادر الوجود ، يرى فيها رقة النفس وسرعة الانفعال لإدراك معقول أو خشوع للأمور الدينية ، لأن الحكمة الشرعية إنما تكتب بحسب الأكثر والأغلب مما ذكره الحكماء ، وفيما هو يحدث عادةً . وقد أوضحه لنا الأنبياء منكرين / استعمال الآت الألحان فى العبادة بسمعهم ، وذلك فى قولهم :

١٦
صـــ
٥٦٦

" *الهاذرون مع صوت الرباب ، المخترعون لأنفسهم الآت الغناء ، كداود .* "

وقد أوضحنا فى التعليق على ( Aboth ) ، إنه لا فرق بين الأقاويل العبرانية و العربية ، إنما يحرم ذلك أو يحلل . بحسب المعنى المراد فى تلك الأقاويل . وفى الحقيقة لقد حُرم سماع السفاهة و لو بمصاحبة الآت وترية ، فإن لحُن عليها كانت هناك ثلاث حرمانات :

١ ) حرمان سماع السفه .

٢ ) حرماتن سماع الغناء ، أعنى الزمر بالفم .

٣ ) حرمان سماع الأوتار .

وإن كان ذلك فى مقام شرب شراب، كان حرمان رابع، كما فى قوله تعالى:

" *وصار العود والرباب والدف و الناى والخمر ولائمهم* " .

وإن كانت المغنية امرأة ، كان هناك حرمان خامس ، كقول الرابيز :

" **صوت المرأة عورة** " . (*)

فكيف وإن كانت تغنى؟ وقد بان الحق بالبرهان، و هو أن المقصود بنا ، أن نكون شعب مقدس ، و لا يكون لنا فعل و لا قول إلا فى الكمال ، أو فيما يؤدى إلى الكمال، لا فى إثارة القوى الشهوانية للبعد عن كل خير، أو إطلاق زمامها نحو اللهو واللعب .

| ١٧ |
| --- |
| صـ |
| ٥٦٧ |

وقد بيننا فى هذا الغرض ما فيه الكفاية من كتاب ( الدلالات ) الجزء الأخير/ منه بأقاويل مؤكدة عند الفضلاء، و الذى ذكره الجاونين رحمهم الله، وهو تلحين كلام الشعر والترانيم، كما ذكر صاحب الأحكام رحمه الله.

أما الكلام الماجن و فيه دفء و سلام ، فلم يتردد فى إسرائيل ، لا عن جاون أو غيره ، ولا عجب من قولكم فى محضر أتقياء إنهم ليسوا كذلك عندما يحضرون مقامات الشراب المسكر . وقد بيننا ذلك فى الدلالات بما فيه الكفاية ، و ذلك هو الذى يبدو لنا صحيحًا عند سماع الآت الغناء، وسلام . كتبها موسى ( الميمونيين ) .

## التعليق ( ٥ )

يمكننا القول إن كتاب ( جواب سؤال ) لميمونيدز ، قد قدم تعاليم أخلاقية جديدة لليهود فى موضوع سماع الموسيقى . فقد عرض وجهة النظر التقليدية التى نادى بها المعلمين القدماء من حيث إن الغناء و الزمر من

(*) كتب القول من النص الأصلى بتصرف . ( المترجم )

المحرمات ، ورغم ذلك لم يقطع بمعارضة الإيقاع و لم يعط رأيًا بالنسبة لاستخدام الموشحات العربية ربما لاعتقاده أنها غير جديرة بالاهتمام .

وكان اليهود يعتقدون أن العرب يغنون أشعار ( الشهوة والصراع ) فقط ، رغم عدم صحة هذه المقولة تمامًا . إلا أن الموشحات الشعبية الأولى كانت بالفعل تخاطب الغرائز و من المحتمل جدًا أن يكون (ابن سناء الملك) ، قد قدم هذا النوع من الموشحات خلال حياة موسى . وفيما يتعلق بالإيقاع ، فهو السمة الرئيسية لكل الموسيقى الملحنة التى كانت هى نفسها مصدر الشك و يضاف لذلك أن الغناء الموزون إيقاعياً وهو من أصل عربى ، احتل مكانة فى المعابد اليهودية ، بالرغم من غضب بعض المشرعين اليهود الذين عارضوه، ومنهم (هاى كاون – ت ١٠٣٨م) و(إسحق الفازى – ت ١١٠٣م) الذى كان لهم تأثير أقوى من ميمونيدز .

١٨
صـ
٥٦٨

وقد سمح موسى كما يتضح من الجواب السابق ببعض الأمور ، وفقًا للعادات اليهودية ، و أدرك كمشرع بارع ، أنه لا يمكن تجاهل تلك العادات السائدة ، و عبر عن هذا بقوله :

" *إن الحكمة الشرعية تكتب طبقًا لما هو سائد أو غالب* " .

وما كان سائد بين اليهود فى إسبانيا معروف ، ونستطيع أن نؤكد أنه لا يختلف كثيرًا عما هو موجود بمصر وقت كتابة هذا ( الجواب ) . فقد كانت مدينة الفسطاط متذوقة بالفعل للشعر الموزون ، وأصبحت معارضة هذا الفن الذى بات جزء من الحياة الدينية و الإجتماعية لليهود غير مجدية ، وكل ما يمكن عمله ، هو محاولة السيطرة عليه .

وبعيدًا عن كل هذا ، فلقد تأثر موسى بمعلميه ، و من بين الذين عرفهم من الكتاب اليونانيين، ( أفلاطون ) و ( أرسطو ) اللذين امتدحا هذا الفن . ومن الكتاب العرب (حنين ابن إسحق – ت ٨٧٣م) ، (الفارابى – ت ٩٥٠م)،

( ابن سينا - ت ١٠٣٧ م ) ، ( الغزالى - ت ١١١١ م ) ، و ( ابن باجة - ت ١١٣٨ م ) . و جميعهم تناولوا الموسيقى ( بمعناها العملى والنظرى والأخلاقى ) ، وعلى ذلك ، لم يستطع موسى تكرار التحريم القديم بالصورة التى كان عليها ، برغم أن سلفه المشهور ( سعديا كاون - ٩٤٢ م ) والذى ولد فى مصر أيضًا ، قد أيده جزئيًا .

ومن حسن الحظ، أن (ابن جابريل - ت ١٠٥٨م)، أحد مشاهير اليهود الإسبان ، هو الآخر قد حطم تلك المعارضة ، وذلك فى كتابه ( إصلاح الأخلاق ) أو ( الأخلاق ) ، حيث ذكر أن المحظور ليس سماع النغمات المجردة ، و إنما الأشياء المتبرجة التى ربما تصاحب تلك النغمات فى الأغنية : و أضاف :- /

١٩
ص
٥٦٩

*" إن الإنسان يجب أن يحدد ما يستحق أن يعيره اهتمامًا ،*

*وما هو غير جدير بالسماع على الإطلاق . "*

ومع ذلك ، يمكن القول إن موسى ألقى بعض الضوء فى هذا الجواب ، حول التطور الذى طرأ على موضوع مناظرته ، مما يحتم إلقاء نظرة على كتابات أخرى ، وبالأخص كتابه ( الثمانى فصول ) ، وهو العمل الذى كتبه كمقدمة لكتاب التعليق على ( Aboth ) . وأكد موسى فى هذا الكتاب على تعاليم ( أفلاطون ) ، بأهمية الموسيقى لتغذية الجسم السليم ، فالشخص الذى يحجم عن الطعام والخمر لإشباع رغبة معينة ، ليس أفضل من الشخص النهم أو السكير ، الذى يصل لحد الإفراط ليشبع رغبة أخرى .

وأضاف موسى قائلاً : -

*" إن القانون الأمثل الذى يقودنا للكمال ، يبغى*

*إتباع الإنسان للإعتدال وفقًا لما تقتضيه الطبيعة "* .

وكما أن جسم الإنسان قد يعتل إذا انحرف عن طريق الاعتدال، كذلك النفس، و مثلما يحتاج الجسم لطبيب جسدى، تحتاج النفس لطبيب نفسانى.

وقد أكد موسى بوصفه طبيب نفسانى على صقل الحواس - " بهدف تنشيط النفس " ، " من خلال سماع الموسيقى الوترية و المزمار " ، وحاسة النظر " من خلال الإمعان فى الصور الجميلة " ، وحاسة الشم " من خلال التجول فى الحدائق الغناء "، وحاسة اللمس " من خلال ارتداء الملابس الأنيقة " ، وحاسة التذوق " من خلال تناول أطيب الطعام . "

فمثل هذه الأشياء " ليست غير أخلاقية أو غير ضرورية " ، على حد قول موسى ، الذى استشهد بالرابيز - أنعم الله عليه ، لتأييد كلامه . /

| ٢٠ |
|---|
| ص |
| ٥٧٠ |

***" فواجب الإنسان الحقيقى يكمن فى تبنى كل ما يمكنه من الحفاظ على نفسه بصحة جيدة ، مع ضرورة جعل النفس فى حالة جيدة " .***

ونظراً لأن تعاليم أفلاطون كانت تؤكد لزمن طويل على دور الموسيقى فى تلبية متطلبات النفس ، فكان من الضرورى ألا يتجاهلها موسى ، بشرط أن تستخدم باعتدال ، ودون أن تصاحبها أشياء محرمة . وقد اتفق موسى فى هذا الصدد مع المسلمين المتحررين ، وكانت هناك بالفعل سلسلة كتب أدبية فى هذا الشأن باللغة العربية ، منها كتاب (ذم الملاهى) ، كتبه (ابن أبى الدنيا - ت ٨٩٤ م ) وتضمن نقداً لاذعًا للموسيقى ، وكتابى (إحياء علوم الدين وبواريق الإلماع ) ، ( للغزالى - ت ١١١١ م ) وأخيه (أبو الفتوح مجد الدين - ت ١١٢٦ م ) ، اللذان أثارا جدلاً لصالح الفن ، وقد حدد الغزالى وأمثاله ، ممن وضعوا افتراضًا عاماً بشرعية سماع الموسيقى ، الحالات المحظور سماعها ، وهى : -

١ . إذا كان المغنى أو العازف امرأة .

٢ . إذا كانت الآلة المستخدمة محظورة .

٣ . إذا كان مضمـون ما يغنى ، أو كانت الأفعـال المصاحبـة للغناء أو العزف محظورة بالفعل .

٤ . إذا حثت الموسيقى أى فرد على ارتكاب أفعال محرمة ، فتحظر هذه الموسيقى بالذات .

٥ . إذا استمع الإنسان للموسيقى لذاتها ، وليس بغرض الاستجمام والتأمل .

| ٢١ |
| --- |
| صـ |
| ٥٧١ |

وقد قدم موسى التطبيق العملى/ على هذا فى الجواب السابق ذكره ، و أيضًا فى كتابه ( الثمانى فصول ) ، حيث أكد على ضرورة الفصل بين الأداة المستخدمة و فيما تستخدم . فعلى سبيل المثال ، دعى موسى إلى استخدام الرياضيات لتنشيط العقل ، و مع ذلك ، فإذا استخدم الإنسان الرياضيات بهدف ارتكاب أفعال محظورة ، مثل تزييف الحسابات ، فهذا ليس معناه تحريم الرياضيات ، كذلك الحال بالنسبة للموسيقى ، فهى غير محرمة فى ذاتها ، وإنما تحريمها يتحدد على أساس استخدامها .

كما قال موسى : -

*" فى الحقيقة إن الإستماع إلى الحماقة محظور "* .

و هذا هو السبب الذى من أجله جعل موسى الحماقة أساس معارضته. حيث إن السبب الأول للتحريم هو الحماقة ، والسببين الثانى والثالث هما ، إذا صحب الحماقة غناء أو آلة موسيقية ، فيكون الخطر أكبر، والسبب الرابع ، إذا وقعت الحماقة فى مكان للسكر ، فكان الخطر أكبر ، وأما السبب الأخير ، فهو إذا كان المغنى أو العازف امرأة ، فإن الخطر بالغًا حده .

و هناك تساءل : هل كان موسى على دراية بكتاب (إحياء علوم الدين - للغزالى ) ؟

في الحقيقة إن بعض من مناظراته ترجح هذا الاحتمال ، و لكن من زاوية أخرى ، نجد أن موسى لم يلفظ بكلمة عن التأثير الديني للموسيقى و الغناء ، و هو الأمر الذى أشاد به الغزالى كصوفى المذهب . كما أن موسى يحمل فى جوانبه إنسان ، إذا ما قورن بالغزالى - فقد تناول موسى فى كتابه ( الثمانى فصول ) - الموانع التى تعوق الإنسان عن إدراك الله ، فقال إن الأشخاص الذين بلغوا درجة الأنبياء ، هم فقط الذين يستطيعون عبورها وكلما علت منزلة النبى ، كلما قلت تلك الموانع ، أما الغزالى ، فقد اعتقد أن هذه ( الأحجبة ) كما أطلق عليها بعض الصوفيين ، يمكن إزالتها فقط عندما يبلغ الإنسان الدرجة العليا من النشوة الروحية ، وهذه البهجة يمكن بلوغها بسماع الموسيقى والغناء .

# سعديا كاون

# فى

# التأثير الموسيقى

# سعديا كاون

# فى

# التأثير الموسيقى

بقلم


## هنرى جورج فارمر

دكتوراه الفلسفة ودكتوراه فى الأدب

محاضر - أستاذ الموسيقى بجامعة جلاسكو ( ١٩٣٤ م )

مساعد باحث ( سابق ) بـ Carnegie، مساعد باحث بـ Leverhulme

## مارثى مرى فارمر

## ١٨٧٨ - ١٩٣٢ م

زعم ابن سينا فى أصول كلامه أن المحب دواؤه الألحان

فعلمته أن الحب داء قاتل فيه ابن سينا طبه هذيان

ألف ليلة وليلة

# المحتويات


التصدير ........................................................ 653

المقدمة : الإقبال اليهودى على نظرية الموسيقى ..................... 657

**الفصل الأول :** مذهب التأثير الموسيقى

● أصله بين الشعوب البدائية ( القديمة ) ........ 661

● الموسيقى النظرية وتأثير نظرية الابثوس عند البابليين والسبئيين واليونانيين واليهود والعرب

**الفصل الثانى :** سعديا كاون فى التأثير الموسيقى ................. 671

● حياته وأعماله

● كتاب الأمانات

● الموقف اليهودى تجاه الموسيقى

● نظريات سعديا عن التأثير الموسيقى ومصدرها

المرجح

– **الفصل الثالث :** الكندى فى الإيقاع وتأثيره ........................ 681

● حياته وأعماله

● نصوصه عن الموسيقى

● الترجمة

● التعليق

**الفصل الرابع :** سعديا كاون فى الإيقاع وتأثيره ..................... 691

● الترجمات الخمس لكتاب الأمانات لسعديا

● النص العربى الأصلى

● الترجمة

● التعليق

**الفصل الخامس :** التفسير العبرى المحلى .......................... 703

● المسماه ( إعادة الصياغة )

● النص

● الترجمة

● التعليق

**الفصل السادس :** الترجمة العبرية لـ BarHiyya .......................... 711

● حياته وأعماله

● النص

● الترجمة

● التعليق

**الفصل السابع :** الملخص العبرى لبراكيا ها - ناكدان ............. 721

● حياته وأعماله

● النص

● الترجمة

● التعليق

**الفصل الثامن** : الترجمة العبرية لابن طبون .......................... 727

● حياته وأعماله

● النص

● الترجمة

● التعليق

**الفصل التاسع** : تفسير أصول الإيقاعات ............................ 733

● تركيب الإيقاع طبقا للكتاب العرب النظريين

● المصطلحات الفنية لكتاب الأمانات

● الإيقاعات الثمانية للكندى وسعديا

● مزج الإيقاعات

**الفصل العاشر** : الخاتمة والخلاصة ................................. 757

٩
صـ
٥٧٩

# التصدير

**"الحكمة هى الأساس ، لذلك اقتنى الحكمة ، ومع كل ما تقتنيه اقتنى الفهم"**

**أمثال شعبية**

كنت على علم بالفصل الخاص بالتأثير الموسيقى فى كتاب الأمانات لسعديا منذ سنوات عديدة ، وكنت قد ذكرت فى بحثى ( التأثير العربى على نظرية الموسيقى - ١٩٢٥م ) " أن اليهود قد اقتبسوا علومهم الموسيقية من العرب منذ سعديا " . ثم تطرقت للموضوع ثانية فى كتاب ( تاريخ الموسيقى العربية - ١٩٢٩ م ) ، حيث علقت فى حديثى عن ما كتبه سعديا عن الموسيقى على التشابه الكبير بينه وبين المفاهيم العربية.

وقد سبق لى قراءة كتاب د . هنرى مالتر ( سعديا كاون - حياته وأعماله - فيلادلفيا ١٩٢١ م ) ، ولاحظت أنه أشار " للنغمات الموسيقية الثمانية الأساسية " ، التى جاء وصفها فى كتاب الأمانات لسعديا ، وكان طبيعيًا أن أتأكد أن هذه هى الأصابع عند اليهود فى فلسطين و بلاد ما بين النهرين .

وأثناء انشغالى فى محاولة لحل مشكلة وضع الأصابع عند الكتاب النظريين العرب الأوائل ، والتى تكررت الإشارة إليها فى كتاب الأغانى - القرن العاشر ، أيقنت أن مفتاح اللغز فى كتاب سعديا . وبالرجوع إليه لم أجد حلا لمشكلتى ، وبدلا من ذلك اكتشفت أن ما ورد فى كتاب سعديا ، كان الإيقاعات الأصول وأنه مطابق لفقرة جاءت فى كتاب " رسالة فى أجزاء

خبريات الموسيقى (*) " للكندى ، وهذه كتبت قبل كتاب سعديا بثلاثة أرباع قرن ، ومع ذلك فقد كان فى كتاب سعديا أجزاء كثيرة فوق مستوى فهمى ، ولم يساعدنى فى ذلك الاستعانة ( بسفر haemunot ) العبرى ، فكان لزاما على أن أبحث بعمق أكثر فى موضوع الارتباط اليهودى بالمفاهيم العربية .

وقد دفعنى لذلك اقتراب الألفية على وفاة سعديا ، لأن " كلمات العاقل كالأشواك " ، وكان هذا البحث هو المحصلة .

لم يكن هذا سهلا ، ولكنى وجدت فى الصعوبات نقطة البداية ، لأنى كنت على علم بأن كثيرين / أحجموا عن البحث فى هذا الموضوع وكان أحد اتجاهاتى هو المصادر العبرية ، وبفضل مساعدة وتشجيع صديقى الدكتور ويليام بارون ستيفن سون William Barron Steven Son أستاذ اللغات السامية المتقاعد بجامعة جلاسكو وأستاذى فى اللغة العبرية ، لم أضطر للانسحاب من الدراسة ، وقمت بكتابة فصل الموسيقى من النصوص العبرية الأساسية الثلاثة بكتاب سعديا ، وأولها الـ Piteron الذى يطلق عليه " إعادة الصياغة " ، واكتشفت أن هناك الكثير من النص الأصلى قد حذفه الناسخون . وعند قيامى بإعادة كتابته ، وجدت أنه ليس إعادة صياغة ، بل ترجمة كاملة مثل الترجمتين الأخريتين .

١٠
صـ
٥٨٠

بعد ذلك اكتشفت المزيد من الغموض فى Piteron والمخطوطات الأخرى، فقررت طلب المساعدة من البروفيسور ويليام بارون ، الذى خصص فى الحال وقتا لمساعدتى . وقد وافق على إعادة كتابتى لنصى Piteron وكذلك Bar Hiyya ، ولكنه نقح وجود كل النصوص العبرية الأخرى ، لذلك لا أستطيع القول إنها من تحريرى ، وأصبح مفهوما أن الكتابة الحالية لهذه النصوص الأربعة والملاحظات عليها مسئولية دكتور ويليام بارون .

(*) المعروف فى هذا العنوان هو ( رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى ) – المراجع .

لذلك أنتهز الفرصة لأعبر عن تقديرى العميق لمساهمته القيمة .

وعرفانى الصادق لمعاونته فى العمل ككل ، وإنى مدين له وللدكتور جيمس روبسون لمساعدتهم فى تصحيح الأخطاء المطبعية . كذلك أعترف بفضل جناب ( A . F . L . Beeston ) من مكتبة بودليان بأكسفورد لعدم تأخره فى الاستجابة لطلباتى الكثيرة ، كما أعبر عن شكرى - باعتبارى مساعد باحث سابق بـ( Carnegie ) - لضمان بنك Carnegie بنفقات تكلفة نشر الكتاب ، وأخيرا أود أن أشكر ناشر الكتاب ، فقد سبق أن تمت الموافقة على نشر هذا العمل من قبل الجمعية الملكية الآسيوية ، ولكن تم تأجيل النشر لما بعد الحرب ، وحيث إننى كنت قلقا لرغبتى فى نشره فى مناسبة ذكرى وفاة سعديا ، فبحثت عن مكان آخر ، وقد كنت محظوظا لموافقة الناشر الحالى على نشره .

وأقدم اعتذارى لعدم تمكنى من وضع مخطوطات أوروبية أخرى محل البحث ، وبالأخص مخطوطات الفاتيكان (عثمانى ٢٥٥، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧٠)، فعند وصولى لروما فى أبريل عام ١٩٤٠ م ، تجاهلت طلبى للنسخ الفوتوستانية ، نظرا لتوتر العلاقات السياسية بين بريطانيا وإيطاليا والتى ألقت بظلالها على الباحثين ، لدرجة أن الكثير من الطلبات المتكررة من جامعة بريطانية مشهورة ، لم تلق ردا .

١١
صـ
٥٨١

وأمل أن تكون الوثائق والمخطوطات المستخدمة فى المقال كافية لما يتطلبه البحث . / وقد استخدمت حاصرات الطباعة المنحنية فى النصوص والترجمات عند وجود معلومات مفصلة ، والحاصرات المربعة عند وجود حذف فى النص أو فى الترجمة المقابلة .

ومن الطبيعى أن يشعر المؤلف بالتفاؤل تجاه نتائج عمله بكتابه ، ولكنى لن أندهش إذا حكم بعض القراء على كتابى من خلال المثل العربى القائل:- " حديثكم طيب وبيتنا بعيد " .

وأيا كان التقدير الممنوح للكتاب ، فقد جاء فى وقته ، ليس فقط بسبب الاحتفالات بألفية الفيلسوف اليهودى الكبير ، ولكن أيضا بسبب عدم وفاء الكثيرين بوعودهم فى حل الصعوبات الموجودة فى كتابات سعديا عن الموسيقى .

**هنرى جورج فارمر** Bearsden –

اسكتلندا

خريف

١٩٤٢م

## المقدمة

| ١ |
|---|
| صـ |
| ٥٨٣ |

# الإقبال اليهودى على نظرية الموسيقى

" إن كتابات باحثينا عن مدلول علم الموسيقى قليلة جدا "

شتاين شنايدر

Bet ozar ha -sifrut

وضع اليهود فى العصور الوسطى (علم الموسيقى - hokmat ha- musiqi) كأحد المناهج التى تدرس فى التعليم العالى ، مما شكل حافزا لى وللآخرين ، وقد عبر إسحق بن سليمان المعروف بإيزال الإسرائيلى - ( ت ٩٣٢ م ) عن وجهة النظر اليهودية حين قال إن علم الموسيقى هو آخر وأفضل فرع من فروع المعرفة الذى جاء ليرأسها جميعا .

ولقد وضع الكتاب اليهود السابقن هذا الفرع المفضل ضمن مناهجهم، ومنهم ( إبراهام بارحياه - ت ١١٣٦ م ) و ( يوسف بن عقنين - ت ١٢٢٦ م ) و ( يهودا بن شمول بن عباس - القرن الثالث عشر ) و(شام طرب بن يوسف بن بالكيورا - ت ١٣٠٠م) و(إيمانويل بن شيلومو - ت ١٣٣٠ ) و ( إبراهام بن يزهاك - ١٤٠٠ م ) .

وبالرغم من هذا الإجماع ، فإن الكتابات اليهودية فى هذا الموضوع قليلة جدا ونادرة ، كما قال شتاين شنايدر إنه يتم التحقق منها بصعوبة من

خلال عمله الأدب اليهودى - ( Judische Literatur des Mittelalters ) ، وحتى هذا الإنتاج الضئيل فى هذا المجال مشكوك فيه وزائف ، كما أن بعضا منه مقتبس من كتابات عربية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

وفى الحقيقة إن شتاين شنايدر نفسه ، اعترف بأن " النظرية اليهودية والتعبير فى الموسيقى ، ينتميان أساسا إلى المدرسة العربية كباقى العلوم المشابهة " .

٢
صـ
٥٨٤

وبعيدا عن هذا ، لا زالت هناك بعض نماذج من هذا الأدب اليهودى فى المجال الموسيقى تستحق التقدير ، ولم يتم الكشف عنها بعد .

ولقد نشر شنايدر بالفعل ثلاثة نصوص ، هى Pirush al ha qanun (وهو تعليق على قانون إقليدس) ، وترجمتين بالعبرية للجزء الخاص بالموسيقى من كتاب الأمانات لسعديا ، ولكنهم احتجزوا فى مجلة عبرية ، وما ظهر باللغة الأوروبية عملين فقط مختصرين ، هما كتاب ( سؤال جواب Responsa) لموسى بن ميمون ، وبحث فى الموسيقى من الجنيزة .

والعمل الأول حرره وترجمه كل من ( Goldziher ) إلى اللغة العربية والألمانية - عام ١٨٧٣ م ، ثم أنا إلى (العربية والعبرية والإنجليزية - عام ١٩٢٣ م ) . وقد حرر الجنيزة التى ترجع إلى القرن الخامس عشر ، (Gottheil ) بالعربية والإنجليزية عام ١٩٣٢ م ولكنى اعتبرته مقتطف من كتاب ( الدر النظيم ) المنسوب لابن الأكفانى .

ولقد شجعتنى هذا العام الألفية لوفاة الفيلسوف اليهودى العظيم سعديا كاون على نشر كتاب (الأمانات والاعتقادات) لسعديا ، وهو من أوائل الكتابات اليهودية المعروفة فى الموسيقى ، فرغم صغر حجمه ، إلا أن قيمته تقدر بأموال طائلة كوثيقة فى تاريخ الموسيقى اليهودية ، كما دعتنى هذه المناسبة إلى الاقتراح بضرورة أن يكون هناك تشجيع لنشر المجموعة

الكاملة من الكتابات اليهودية فى الموسيقى ، ومن بينها عملين رائعين ، هما (Pirush al haqanum) لأشـعـيـاء بن يزاك ، (Tractatus armonicus) لجيرسونيدس .

وفى ذات الوقت ، لابد أن يكون معلوما ، كما أشار شنايدر مرة فى هذا العمل ، أنه يجب أن يتولاه

شخص لا يكون معد تقنياً فقط ، بل وعلى استعداد أن يمضى سنوات فى إتمام هذه المهمة .

٣
صـ
٥٨٥

# الفصل الأول

## مذهب التأثير الموسيقى

**" إن داود أخذ العود وضرب بيده ، فكان يرتاح شاول ويطيب ، ويذهب عنه الروح الردىء "**

صموئيل الأول ١٦ : ٢٣

**" أصبحت الموسيقى .... دواء لأمراض النفس وأحد أهم علاجاتها "**

ابن عقنين : طب النفوس

تعتبر فكرة ارتباط مقامات موسيقية معينة بميول خاصة فى الإنسان فكرة قديمة فى الشرق السامى ، وكما أشار ( Jules Combarieu ) أن هذا الاعتقاد جاء ابتغاء للسحر ، وبالرغم من أن أشعيا صب غضبه على سحرة بابل ، فإن اليهود أنفسهم كانوا يعتقدون فى السحر ، وكان اليونانين فى العصور المسيحية ، ينظرون إليهم على أنهم من السحرة ، ولقد قيل لنا أن اليهود كانوا يعتقدون فعلا أن السيد المسيح كان ساحرا ، واستمر هذا الاعتقاد بالسحر ، والدليل على ذلك الإجلال الذى لاقاه سفر عزرا حتى فى أيام سعديا .

وكما أنه فى كل المجتمعات البدائية ، كان للصوت قيمة سحرية ، فقد قرأنا فى سفر الخروج ( ١٩ - ١٦ ) أنه اقترن صوت يهوه بصوت

(الهورن – Shofar) القوى الصوت ، وفى بابل القديمة نجد شيئا مشابها ، حيث كان للإله ( عداد ) صوت halhaltu وهو يشبه الفلوت أو المزمار .

ونظرا لما للإله من تأثير ، فقد اتبع مبدأ السحر الملائم لمزاج المرء ، وأصبحت الموسيقى إحدى الوسائل للعراف أو النبى للاقتراب .

وترمز كلمة ( ne'um ) فى اللغة العبرية لصوت يهوه ، كما استخدمت أيضا للتعبير عن كلام العراف أو نبوءة النبى ، ويبدو أن ترنم الساحر كان يسمى ( hegeh ) ، ولكن مؤخرا استخدم لفظ آخر مشتق من نفس الكلمة للتعبير عن صوت القيثار ( كنور) – وهو higgaion) .

ص ٤ / ٥٨٦

وفى اللغة العربية ، جاءت مقابلها كلمة ( عزف ) ترمز لصوت الفن فى العالم الروحانى ، ثم أصبحت تعنى فى الإسلام ( الآلة الموسيقية ) .

وعلى ذلك ، فإن الرمزية الواضحة تشتق من الثقافة البدائية ، وذلك حين نرى روح الله المقدسة ترتبط بالقيثارة ، كما فى سفر نشيد الإنشاد ، وعندما نتحدث اليوم عن موسيقى تسحر ، فإننا ببساطة نستخدم كلمة من منبت الإنسان .

( ١ )

## الموسيقى المواليه والتأثير

تعتبر المسافة بين ترنم العرافين وبين ترنم قائد المرتلين فى المعبد مسافة قصيرة ، فكلا النوعين له سمات مشتركة فى التدريبات الصوتية والقوالب الثابتة لحنا وإيقاعا . فهناك سبع درجات مقدسة تحيط بنغمات السلم الموسيقى فى تقسيم محدد ، ولكنها تغيرت عندما اتخذت الموسيقى اتجاها مختلفا بتغيير أساس السلم وميلاد (النظام المقامى – Modal System) .

وفى بابل القديمة وأشور ومصر ساد النظام المقامى ، حيث كان لكل إصبع ( نغمة ) تأثيره الخاص ، فيصبح فى انسجام مع العالم الإلهى الغير مرئى .

وقد ارتبطت الأصابع عند الساميين القدماء بالعناصر الأولية والسماوات اللامعة بالنجوم والمناطق الجغرافية والألوان والأعداد ، فى نظام محكم ، وهذا يفسر إلى حد ما اعتقاد ( عزرا ) بأن داود نجح فى علاج مرض شاول ، لأنه عرف نجمه وما يتفق معه فى التنظيم الموسيقى .

ونحن لا نملك دليلا دقيقا للنظام المقامى عند اليهود مع تجنب العناوين المحيرة للمزامير ، ومع ذلك فنحن على يقين أن كلمة neginot المقتبسة هى الأصابع ( النغمات ) .

وطبقا لرواية ( ابن وحشية ) ، فإن السبئيين ( القرن التاسع ) الذين عبدوا الكواكب والعناصر الأولية لتأثرهم بالعنصر البشرى ، قاموا بالعزف على آلات معينة أمام آلهتهم ، وهذا الحدث أثار غضب ( موسى بن ميمون - ت ١٢٠٤ م ) .

| ٥ |
|---|
| ص |
| ٥٨٧ |

ومن المرجح أن يكون اليونانيون قد نقلوا عن الشرق السامى نظامهم المقامى والمذهب التأثيرى و مبدأ انسجام الأجرام السماوية .

وأخبرنا ( فيلو جديوس - ت عام ٤٠ م ) أن هذه النظرية الأخيرة مستمدة من الكلدانيين ، وقد نقلها فيثاغورث إلى بلاد اليونان . كما أخبرنا ( Iambilchus ) إنها كانت فى بابل ، حيث جاءت النظرية الموسيقية التأثيرية فى قمة علوم الموسيقى ، وباقى فروع المعرفة .

وطبقا لما جاء به فيثاغورث، فإن الموسيقى لا تؤثر فقط فى الآلهة، ولكن فى الجنس البشرى أيضا ، وقد اخترع فيثاغورث نظام نظرى ، بحيث يمكن لإصبع (نغمة) أن يطرد الحزن وآخر يخفف منه وثالث يكبح الغضب وهكذا، كما صنف الإيقاع (الأجناس الإيقاعية) أيضا فى موضوعه عن التأثير .

وقد حذا اليونانيون حذو الساميين القدماء ، حيث ربطوا هذا النظام النظرى التأثيرى بالعناصر الأولية والكرات السماوية والألوان والأعداد . ولا يجب أن ننسى أفلاطون حين قال فى جمهوريته إن الإيقاعات تقليد للحياة .

وبالرغم من أن معظم هذه المذاهب اعترف بها عرب العصور الوسطى، وذكرت فى كتاب السياسة ليوحنا بن البطريق ( ت ٨١٥ م ) ، والأندلسى زرياب ( أوائل القرن التاسع ) ،فإن نظام التأثير بأكمله لم يصنف حتى أيام الكندى ( ت ٨٧٤ م ) الذى تناوله فى كل أعماله عن الموسيقى ، كما أشرت فى بحثى عن ( تأثير الموسيقى من مصادر عربية ) ١٩٢٩ م . ولكنه كان أكثر اكتمالا فى رسالته ( فى أجزاء خبريات الموسيقى )(*)، حيث ربط بين أوتار العود والإيقاعات فى إطار شامل مع البروج والعناصر الأولية للفلك والأخلاط والفصول وقوى النفس المنبعثة فى الرأس وقوى النفس الكامنة فى البدن وقوى النفس الظاهرة فى الحيوان وهكذا ........

ومنذ ذلك الوقت وحتى القرن التاسع ، احتلت هذه المعتقدات الغريبة عن مذهب التأثير أو كما أطلق عليه العرب ethos ، مكانا فى معظم رسائل الموسيقى العربية ، وأصبح الجزء الأكثر إلحاحا هو الخاص بعلم التنجيم ، وقد وجدت هذه الرسائل صدى لها فى أوروبا فى العصور الوسطى حتى فى مجال الشفاء ، حين ترجمت أعمال ( ابن سينا ) وهالى (على بن العباس) إلى اللاتينية .

ولهذا كله ، فقد أصبح من اليسير القول بأن هذه التعاليم أثرت فى اليهود حيث كان أغلب ما يعرفونه من العلوم والفلسفة فى العصور الوسطى، مستمد من مصادر عربية . وأصبح اليهود مهيئين للتفوق كمفسرين لعلم التنجيم ، حتى أن اثنين من أشهر الخبراء بهذا الموضوع

(*) انظر ص - (المراجع)

| ٦ |
| --- |
| صـ |
| ٥٨٨ |

وهما ( ما شاء الله - ت ٨١٥ م ) و ( سهل بن بشر - ت ٨٥٠ م ) ، كانوا يهودا / ترجمت أعمالهم من العربية إلى اللاتينية بالإضافة إلى العبرية . هذا كله بالإضافة إلى تأثير ( جاب الله ) الذى جعل مذهب التأثير ينسب مباشرة إلى اليهود .

ولقد تواجد هذا المذهب بقوة فى كتابات سعديا كاون الكاتب اليهودى الأول فى مجال الموسيقى (ت ٩٤٢م)، ويبدو كما سنرى أن سعديا اعتمد فى ذلك على مصادر عربية وبالأخص على الكندى الذى كان مصدره الرئيسى.

وأشار سعديا إلى أن هناك مقامات معينة قادرة على خلق ميول خاصة فى الإنسان ، ولهذا استخدم الحكام هذه المقامات عند وضع القوانين .

وقد قرأنا كثيرا عن نفس الموضوع فى كتاب السياسة ليوحنا بن البطريق - ( ت ٨١٥ م ) ، وترجمه إلى العبرية يهوذا الحرزى ( القرن الثانى عشر ) ، ورغم أن الترجمة التى بين أيدينا لا تتضمن الفقرة محل النقاش ، فإن هذا الموضوع يظهر بوضوح فى كتابات الكتاب السابقين . وقد ظهر بوضوح تقبل اليهود لمذهب التأثير فيما يتعلق بعلم المداواة فى كتاب طب النفوس لابن عقنين ( ت ١٢٢٦ م ) ، وبالطبع كان المصدر لهم سفر صموئيل الأول ، إصحاح ١٦ ، عدد ٢٣

وكما علمنا من كتاب السياسة أن الموسيقى استخدمت فى علاج الأمراض العقلية ، وأن الآلات الموسيقية " نفذت إلى النفس ........... والكرات السماوية (النجوم) خلقت الأصوات المتآلفة أثناء حركتها الطبيعية".

وقد ذكر الكتاب المسلمين المعروفين ، أمثال إخوان الصفا ( القرن العاشر ) تحديدا أن الموسيقى استخدمت فى المستشفيات " لتخفيف آلام المرض والأوجاع ولتبطل شرها وتعالجها " . وكما علمنا من الموسيقيين الموظفين بمستشفى السلطان قلاوون فى القاهرة ( مارستان ) ، أن هذا الاستخدام للموسيقى قد استمر .

وقد شاهدت مخطوطا عبريا به رسم مصغر لعازف عود بحجرة انتظار طبيب يعالج أو يسكن الألم مستخدما وسائل فنه .

وبناء عليه ، نستنتج أن النظام العلاجي للموسيقى ، ارتبط بانسجام الأجرام السماوية وارتباطها الوظائفي بالأخلاط ، إلا أن الموسيقى وكما سيظهر في معالجة سعديا لموضوع التأثير ، ترتبط بالأخلاط أكثر من "الأجرام السماوية" .

ويعتبر موضوع العلاقة المتبادلة بين الموسيقى والكواكب والبروج والعناصر الأولية والأخلاط وغيرها صعبا للغاية لمن يريد كشف غموضه ، على الرغم من وجود سبب واضح لهذه العلاقة عند مفكري العصور الوسطى. وهذه الصعوبات ترجع أساسا إلى اعتبارات التضارب في الرأي بين عدد كبير من الخبراء العرب مثل الكندي وحنين بن اسحق وابن خردذابه والمسعودي وإخوان الصفا وآخرين ممن اختلفت في أقوالهم ، كاختلافات فيثاغورث ونيقوماخس وبليني وبلوتارك وسنسورينوس .

٧
ص
٥٨٩

وعلى الرغم من أن كثيرا من مذهب انسجام الأجرام كما عرفه العرب، جاء من الساميين القدماء عبر السبئيين ، فإنه اعتمد أساسا على تعليم فيثاغورث .

ويمكن لليهود أن يقتبسوا من سفر أيوب ، إصحاح (٣٨) - عدد (٧) ما يساند اعتقادهم هذا ، ومنه نقرأ " عندما ترنمت كواكب الصبح معا ، وهتف جميع بني الله " ، أي أن المختارين فقط هم الذين يستطيعون سماع هذا التناغم السماوي . ورغم اعتقاد العرب واليونانيين أن فيثاغورث وحده سمعه ، إلا أن اليهود ادعوا أن موسى كان مثله مفضلا .

ومع وجود النزعة المنطقية في علم التنجيم لدى سعديا إلى حد ما ، نجده يقول بعد ذلك في تفسيره لكتاب المبادئ ( تعليقا على كتاب الخلق ) ،

إن الأعمال الإنسانية تتأثر بوضع النجوم فى السماوات . ويوافق كاتب سفر عزرا بخصوص وجود الأبجدية العبرية سابقة للخلق ، كما يوافق على الرأى أن حروف (الشين ، الميم ، الألف) كانت ممثلة ومرتبطة بثلاثة من العناصر الأصلية وهى ( النار ، الماء ، الهواء ) . وقد تعرض كل من ( ابن أشر – القرن العاشر ) فى كتابه ( Diqduqe ha - 'le amim ) و ( ابن عزرا – ت ١١٦٧ ) فى كتابه ( Zahot ) للنزعة التنجيمية فى تصنيف العبارات المجازية للإنشاء الكتابى ووضعوا الأدوار الاثنى عشر تحت البروج ، والنغمات السبع تحت الكواكب .

وقد تطرق ( Qabbalists ) إلى ما يسمى بالأبجدية السماوية وارتباطها بالسلم الموسيقى ، ومع ربط كل هذه الأفكار مع ما يعتقده سعديا فيما يخص مذهب التأثير ، يستطيع المرء أن يبنى نظريته عن انسجام الكرات التى كانت قد تكونت بالفعل عند العرب على يد (الكندى) فيلسوف بغداد الأول الذى اختلف مع اليونانيين ومع الكتاب العرب الآخرين فى هذه المسألة.

| ٨ |
|---|
| ص ٥٩٠ |

وتناول الكندى السلم الكوكبى بهذه الكلمات :– " فنغمة مطلق البم التى هى أول النغم ( لا ١ (*)) على آلة العود وأدناها نظيرة لزحل وهو أعلى السبعة وأبطئها سيرا ، وبعدها سبابة البم ( نغمة سى١ (**)) نظيرة المشترى إذ كان يتلو زحل فى العلو، ثم وسطى البم ( نغمة دو (***)) للمريخ وخنصره ( نغمة رى (****)) للشمس ، وسبابة المثلث ( نغمة مى(*****)) للزهرة ، ووسطاه ( نغمة فا (******) ) لعطارد ، وخنصره ( نغمة صول(*******) ) للقمر " .

(*) نغمة ( لا ١ ) تعادل درجة العشيران ، نغمة ( مى ) تعادل درجة البوسليك *****

(**) نغمة ( سى ١ ) تعادل درجة الكوشت ، نغمة ( فا ) تعادل درجة الجهاركاه ******

(***) نغمة ( دو ) تعادل درجة الراست ، نغمة ( صول ) تعادل درجة النوا *******

(****) نغمة ( رى ) تعادل درجة الدوكاه

وها نحن لدينا السلم الكوكبى للعرب واليهود فى العصور الوسطى وهو بنفس القوة التى كان عليها عند الكلدانيين القدماء .

ويعزى إخوان الصفا سبب تآلف أوتار العود الأربعة التى تتكون من ٦٤ ، ٤٨ ، ٣٦ ، ٢٧ طاقة (*)، من الأدنى إلى الأعلى على التوالى ، إلى العلاقة بعلم الكونيات ، حيث أن العنصر الأول ( النار ) ثالث أعظم فى الجوهر من ( الهواء ) ، وأن ( الهواء ) ثالث أعظم ثلاث مرات فى الجوهر من (الماء) ، وأن (الماء) ثالث أعظم ثلاث مرات فى الجوهر من (الأرض) .

وجاء فى رسالة إخوان الصفا إن الألوان والعطور مدرجة تحديدا فى موضوع التأثير ، ولكن لم يضمنها أيا من الكندى أو سعديا فى مؤلفاته رغم أنه مفهوم ضمنا ، ولقد ذكر لنا كل من هيرودتس وبطليموس أن الربط بين الألوان والكواكب والموسيقى هو فكرة سامية قديمة .

وفيما يلى جدول الرباعيات المجتمعة كما صنفه الكندى وربما سعديا أيضا ، ومن الواضح أنه غير دقيق ، ولكنى نسخته كما يظهر فى المخطوط ، حيث كان من الصعب إضافة أى نقد أو تصحيح داخل الجدول :-

(*) ترمز هـذه الأعداد إلى طاقات الأوتار الأربعة للعود ، وقد ذكرها إخوان الصفا بالمقاطع التالية ( سد - مح - لو - كز ) وتشير إلى ربط كل حرف بالعدد الخاص به ، وبالتالى تنتج لنا الأعداد السابقة - (المراجع)

٩
صـ
٥٩١

## الرباعيات المجتمعة

| أوتار العود | البم ( لا ١ ) | المثلث ( رى ) | المثنى ( صول ) | الزير ( دو ) |
|---|---|---|---|---|
| الإيقاع | الهزج الرمل الخفيف | الثقيل الممتد | الثقيل الأول الثقيل الثانى | الماخورى |
| اللون | الأصفر الأسود | الأحمر – الأسود الأصفر | الأسود – الأحمر الأصفر – الأبيض | الأحمر الأصفر |
| الروائح | النرجس القرنفل السوسن | الورد – العود | البنفسج – السمق | المسك الياسمين |
| البروج | من الجدى حتى الحوت | من الميزان حتى القوس | من الحمل حتى الجوزاء | من السرطان حتى العذراء |
| العناصر | الماء | الأرض | الهواء | النار |
| الأخلاط | السوداء | البلغم | الدم | الصفراء |
| فصول السنة | الشتاء | الخريف | الربيع | الصيف |
| الأيام | من نصف الليل حتى طلوع نصف القرص | من مغيب نصف القرص حتى نصف الليل | من طلوع نصف القرص حتى الظهر | من الظهر حتى مغيب نصف القرص |
| الأسنان | الشيخوخة | الاكتهال | الحداثة | الشباب |
| قوى النفس المنبعثة فى الرأس | القوة الذكرية | القوة الخفطية | القوة المخيلة | القوة الفكرية |
| تفاعل النفس | الإذلال | الحزن | الكرم | الفخر |
| قوى النفس الكامنة فى البدن | الدافعة | الماسكة | الهاضمة | الجاذبة |
| قوى النفس الظاهرة فى الحيوان | الحلم | الجبن | الغفل | الشجاعة |

ومما سبق يمكننا أن نستخلص كيف كان الشرق الأدنى غارقا فى مذهب التأثير الذى صنفه الباحثون العرب بعد المحاولات اليونانية ، وكان ذلك فى أيام سعديا كاون ، وعلى الرغم من ذلك ، فإن النظرية نفسها ترجع فى النهاية إلى الساميين القدماء .

| ١٠ |
|---|
| صـ |
| ٥٩٢ |

# الفصل الثانى

## سعديا كاون فى التأثير الموسيقى

(سعديا هو الكاتب اليهودى الأوحد حتى القرن الثالث عشر ........ الذى لا زالت أعماله عن علم الموسيقى باقية )

الأب اليهودى (شتاين شنايدر Stein Schneider)

ولد سعديا بن يوسف ها بيتومى ، المعروف فى العربية بسعيد ابن يوسف الفيومى بمدينة الفيوم بمصر عام ( ٨٩٢ م ) وتوفى فى سورا ببلاد ما بين النهرين عام ( ٩٤٢ م ) ، ونحن نعرف القليل عن أسلافه ، حتى والده ، رغم أن أحد الكتاب اليهود يؤكد أن والده كان أحد الأشخاص المعدودين الذين دخلوا فى دين الإسلام . وقد ذكرت هذا الكلام على اعتبار أن سعديا هو أول كاتب يهودى يكتب عن علم الموسيقى مما سيجعلنا نهتم بعض الشىء بمعرفة باقى حقيقة هذا الأمر .

ومعرفتنا بمعلميه وحياته الأولى قليلة ، وقد أخبرتنا أحد المصادر العربية أن أحد معلميه هو أبو الكثير – الكاتب من (تيبرياس – Tiberias).

ولقد اكتسب شهرة وهو فى عامه العشرين ، بسبب معجمه المعروف باسم (أجرون – Agron) الذى يعد الأول من نوعه ، وهاجر بعد ذلك بمدة قصيرة إلى الشرق، حيث زار عدة مراكز للثقافة العربية كانت على التوالى–

فلسطين ثم بغداد ثم حلب ثم بغداد ثانية ، كما أكد ذلك النيريزى والقبانى وأبو بكر الرازى ومتى بن يونس وسنان بن ثابت والفارابى .

وقد أثرت هذه الزيارات وما تبعها من صلات ثقافية على الفيلسوف المثقف سعديا . وفى عام ( ٩٢٢ م ) بدأ نزاعه المعروف مع ( بن مائير - كاون أكاديمية Rumbedita) الذى نجم عنه كتابه ( سفر ha mo adim - كتاب المناسبات ) وأخيرا ( سفر ha- galui - الكتاب المفتوح ) ، وعنوانه بالعربية ( كتاب التريض ) بما يحمله من إيضاح .

وأخذ سعديا لقب كاون أكاديمية سورا عام ٩٢٨ م ، إلا أنه عزل فى عام ( ٩٣٢ م ) بسبب مكائد دبرت له من أشخاص حسودين ذوى قدرات محدودة فى Pumbedita .

وفى عزلته التى كانت فى بغداد ، كتب أفضل كتبه ، ومن بينها كتابه المشهور ( الأمانات والاعتقادات ) الذى تعد أهميته كخزانة ببليوجرافية كبرى للتعاليم العربية ، كأهمية كتاب الفهرست الذى كتب عام ( ٩٨٨ م ) ، رغم أن الناسخ وضع كلمة كتاب الأمثال بدلا من كتاب الأمانات .

١١ / ص ٥٩٣

وقد أعيد سعديا إلى وظيفته ككاون لسورا بعد ذلك بستة أعوام (٩٣٦م) ورغم أن المدة التى قضاها كانت أربعة أعوام فقط ، فإنه استطاع أن يجعل من أكاديمية سورا أشهر أكاديمية عند اليهود فى هذه الآونة .

## ( ١ )

## كتاب الأمانات

يعد كتاب سعديا العظيم ( الأمانات ) من أوائل المحاولات النظامية لتفسير اليهودية من خلال الفلسفة الأرسطوطالية كما عرفها اليهود فى الترجمات العربية للطقوس المرحلية ، لكل من حنين ابن إسحاق ، وإسحاق بن حنين ومتى بن يونس وآخرون ، ومن بين كل ذلك العمل الذى

كتبه سعديا فى بغداد عام ( ٩٣٣ م ) ، وتناول فيه تأثير الموسيقى فى نص يعد تفسيرا وافيا وصحيحا حتى يومنا هذا ، لذا فهو يستحق اهتماما خاصا ، وبالإضافة إلى ذلك فهو : -

١ . يعد الإسهام الأول للأدب اليهودى فى هذا الموضوع .

٢ . يسجل مرحلة معينة فى الأمور الدينية بجانب تاريخ اليهود الموسيقى .

٣ . يمدنا بوثيقة إضافية لدراسة السيطرة الثقافية العربية على الشرق الأدنى فى تلك الفترة .

أما فيما يختص بتداخل المسألة الدينية، فمن الممكن تلخيصه فيما يلى:-

" بعد ظهور الإسلام وفتوحاته فى الشرق الأدنى ، ولع اليهود أنفسهم بما قدمه جيرانهم العرب من أشكال فنية جديدة فى الشعر والموسيقى ، وعملوا على إضافة الشعر الموزون والموسيقى الإيقاعية لغنائهم " .

ومع ذلك فقد ظهرت اعتراضات على هذه التجديدات واقتبس المعارضون فصولا وأجزاءً من الإنجيل والتلمود لتأييد هذا الشجب ، وكان الاقتباس الأساسى من هوشع ، إصحاح ( ٩ ) - عدد ( ١ ) ، " لا تفرح يا إسرائيل طربا كالشعوب " .

وهذا أعطى الحق لسلطة أخرى فى تثبيت آراء الـ tanniam وamoraim المعارضة للموسيقى ، ولا عجب أنه كان هناك عدم موافقة على التجديد الأخير وهو الموسيقى الإيقاعية من قبل ( حاى كاون - ت ١٠٣٨ م ) و(إسحق الفاسى - ت ١١٠٣ م ) و ( موسى بن ميمون - ت ١٢٠٤ م ) الذى يبدو واضحا إنه لم يذكر وجهة نظره الفعلية ، حين قال : -

١٢
صـ
٥٩٤

" أنه من المعروف جيدا أن الإيقاعات جميعا محظورة " . أو على الأصح هى الحظر للقبول فى هذا الوقت ، ويظهر هذا جليا فى كتابه

shemonah peragim حيث كان مؤيدا لتعاليم أفلاطون بشأن " الوسيلة الفنية المبهجة " للإشباع المتعقل للحواس ، وأوصى " بالاستماع إلى موسيقى الآلات الوترية وآلات النفخ " ، بغرض " تنشيط الروح " .

ولا يذكر أن سعديا عارض الموسيقى، ولهذا فإننا نؤكد أنه لم توجد أية معارضة للموسيقى فى بلاد ما بين النهرين . وفى الحقيقة أن سعديا الذى كانت له الريادة بين اليهود فى شرح "الوسيلة الفنية المبهجة" لأفلاطون. استطاع بصعوبة أن يقوم بشىء مختلف عن مجرد الموافقة على الاستخدام المتعقل للموسيقى ، وكان من غير الممكن أن لا تلقى معالجته لموضوع التأثير الموسيقى على النفس الإنسانية فى كتاب الأمانات أية معارضة .

وقد وصل إلينا كتاب الأمانات بشكل فيه شىء من الغرابة ، حيث إنه مقسم إلى عشر مقالات ، تسع منها مرتبطة ببعضها ، بينما العاشر الذى هو المقال الأخير ليس كذلك ، مما يدع مجالا للقول أنه فكرة تالية أو مقال منفصل ، وهذا الاعتقاد لا يقاس بالطبع بحقيقة أن الفصل العاشر من كتاب الفهرست الذى كتب عام ( ٩٨٨ م) ، أى بأقل من نصف قرن بعد وفاة سعديا ، هذا الفصل كان جزءا متكاملا من العمل ولزم التنويه عن ذلك ، لأن الجزء الخاص بالموسيقى وتأثيرها موجود فى هذا الفصل العاشر .

( ٢ )

## التأثير الموسيقى

لقد حفز سعديا على تناول موضوع التأثير الموسيقى ، وذلك فى محاولته شرح تأثير الطبائع الحسية عامة على النفس الإنسانية ، واختار سعديا لهذا الغرض حواس النظر والسمع والشم ، وتجاهل حاستى التذوق واللمس ، فيما يبدو أنه سار على نهج الكندى . وكان للبواعث الدينية سبب

| ١٣ |
|---|
| صـ |
| ٥٩٥ |

فى هذا الاختيار، كما نرى اختيار موسى بن ميمون لنفس الحواس الثلاث ، رغم أن سعديا لم يذكر ذلك ضمن الأسباب التى ساقها .

ولقد بدأ بحاسة النظر وأظهر أن الألوان المنفردة ليس لها تأثير نافع على الروح ، بينما الألوان المركبة لا تبهج العين فقط وإنما تثير الروح .

وفيما يلى ترتيب سعديا لتأثير خلط الألوان المختلفة على الروح :-

| الخلط | الصفراء | البلغم | الدم | السوداء |
|---|---|---|---|---|
| اللون والجرأة | الأحمر والأصفر | الأصفر والأسود | الأسود والأحمر والأصفر والأبيض | الأخضر والأصفر |
| تفاعل النفس | الشجاعة | الاكتئاب | الاستقلال | الجبن |

ولقد وضعت هذا الجدول لارتباط الألوان بالموسيقى فى موضوع التأثير كما هو عند الكندى ، وتجدر الإشارة أن جدول سعديا يختلف اختلافا طفيفا فى الشكل عن الكندى وإخوان الصفا ، ويخالف ما كتبه سعديا نفسه فى موضع آخر . والاختلافات الأساسية هى : -

١ . ترتيب الأخلاط .

٢ . حذف اللون الأحمر من خلط البلغم .

٣ . إبدال اللون الأخضر بالأسود أسفل خلط السوداء ، وقد يكون خطأ من الناسخ .

٤ . تفاعل النفس تحت هذا الخلط وهو الجبن والأسى عكس السعادة والأسى اللذان ذكرا فى موضع آخر يتعارضان مع السرور والفرح اللذان وضعهما الكندى .

وكما عرض سعديا فيم يخص حاسة الشم نفس الشيء ، فقال إن الإشباع الكامل مستمد من خلط العطور التى تفتقر لرائحة محددة . وتناول سعديا فيما بين هاتين الحاستين ، حاسة السمع وكان هذا المذهب الذى يتطلب اهتمامنا فى هذه الدراسة .

ولا حاجة للقول إن نظرية تفوق المركب على المفرد ، لا ترجع أساسا إلى سعديا ، حيث وجدت فى كتاب ( nepi oixity,s oEcwv ) لابقراط ، والذى ترجمه إلى العربية ( حنين بن إسحاق - ت ٨٧٣ م ) بعنوان كتاب الأمراض الحادة . وقد اطلع سعديا علىّ كتب حنين الأخرى واقتبس بالطبع من كتابه آداب الفلاسفة الذى ترجمه مؤخرا إلى العبرية يهوذا الحرزى - القرن الثانى عشر ، بعنوان سفر ( musre ha filosofim ) .

١٤
صـــ
٥٩٦

ويبدو أن نظرية سعديا بشأن تأثير الكواكب كسبب للحب ، والتى ذكرت فى الفصل العاشر من كتاب الأمانات مستمدة من كتاب حنين .

وتوجد إمكانية وصول نظرية تفوق المركب على المفرد لسعديا عن طريق بعض أعمال الكندى الذى كان متبحرا فى التعليم الايبوقراطى وكتب كتاب الطب الايبوقراطى .

ولإثبات هذه النظرية ، عرض سعديا لفكرة أن تكرار نغمة مفردة أو نقرة معينة أو إيقاع مفرد ، يخلق الرتابة مما يضر بالروح ، بينما خلط الأصوات ذات الأبعاد المختلفة أو النقرات المختلفة القياس أو نماذج لإيقاعات مختلفة له تأثير متناغم .

ولحسم هذا الخلاف، ذكر سعديا الإيقاعات الثمانية الشائعة فى أيامه، وتناولها بالشرح ، كما شرح التأثير المقابل لكل منها .

أما لماذا اختار سعديا الإيقاعات بدلا من الأصابع لتوضيح هذا الخلاف ، فهذا يرجع أولا للرأى المقبول القائل بأن الإيقاع الموزون فى

الموسيقى له أهمية أكبر من اللحن . ومن ثم استخدمت كلمة أصول بالنسبة للإيقاعات ولا زالت تطبق حتى يومنا هذا . وثانيا لأن النزاع كان قد حدث بالفعل قبل سعديا ، وكان عليه أن يحذو حذو السابقين . وثالثا لأن الإيقاعات المتنوعة موصوفة تفصيلا مما يجعلها ممكنة الفهم للمبتدئين ، بينما لا يمكن لأحد استيعاب ترتيب الأصابع ( النغمات ) بدون استخدام العلامات الموسيقية أو التدوين وذلك لا يتفهمه إلا المتخصص فى الموسيقى .

وطبقا لما قاله العرب ، فإن للإيقاع دور فى الغناء ، مثل دور العروض فى الشعر . ويبدو أن يهود بابل أخذوا الإيقاع عن العرب فى نفس الوقت الذى أخذوا فيه عنهم الشعر الموزون المكون من ( بيوت أو أبيات ) وكان ذلك فى القرن الثامن الميلادى .

وقد عرف العرب الإيقاع منذ طويس مغنى المدينة المنورة (٦٣٢:٧٠٥م) ولكنهم لم يتقدموا علميا فى هذا المجال، حتى جاء الخليل الذى يبدو أنه صنف هذا الفن فى كتابه الإيقاع ، ثم تلاه كتاب النغم والإيقاع لإسحاق الموصلى (ت٨٥٠م)، عن نظرية الإيقاع، وكتاب آخر بعنوان مشابه لأبى أيوب المدينى ( القرن التاسع ) ، ثم جاءت الرسالة فى الإيقاع ، وكتب أخرى للكندى (ت ٨٧٤ م) ، بالإضافة إلى كتابات تلميذه السركسى (ت ٨٩٩ م) ومنصور بن طلحة (ت ٩١٠ م) وكتب ثابت بن قره (ت ٩٠١ م) ، وجميع أعمال هؤلاء تناولت موضوع الإيقاع .

١٥
صـ
٥٩٧

وقد اقتبس اليهود من المصادر السابقة أفكارها عن الإيقاع فى المجال النظرى ، برغم حصول المتخصصين منهم فى الموسيقى على عناصر الفن العملى لها . لذلك كان لزاما علينا أن نحاول اقتفاء أثر الأساس العربى فى نظرية سعديا عن الإيقاع .

وقد سجل يعقوب جودمان وآخرون بعض المصادر اليونانية المهمة التى استقى منها سعديا فى كتابه الأمانات . وعلى الرغم من أن جودمان قد

سجل مراجع وفيرة لإخوان الصفا الذين عاشوا بعد سعديا بنصف قرن على الأقل ، فلم يكتشف مصدرا عربيا واحدا باستثناء حنين بن إسحاق .

ولسوء الحظ لم يتم الحفاظ على أى من الكتب العربية السابق ذكرها فى الإيقاع ، ولا يوجد لدينا كتاب الإيقاع لأرسطوكسينوس أو كتاب الإيقاع لقنطوان البابلى ، وكلاهما كان معروفا لدى العرب .

والمصادر الوحيدة المتاحة لدينا والتى تتحدث عن الإيقاع العربى فى الفترة التى سبقت سعديا ، هى كتب الكندى وابن خرداذبه ، وقد تناول المسعودى ( ت ٩٥٧ م ) كتابات الأخير عن الإيقاع فى كتابه مروج الذهب . ولكنه مفتت لدرجة تعوق استخدامه ، أما كتابات الكندى فتعد الأكثر قيمة .

وعلى الرغم من إهمالنا لكتاب الكندى (رسالة فى الإيقاع) ، فهناك بحثين آخرين تناول فيهما موضوع الإيقاع وهما (رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى)[*] و(رسالة فى خبر تأليف الألحان) ، بالإضافة إلى نص للكندى عن الإيقاع فى كتاب (الكافى فى الموسيقى) لابن زيله (ت ١٠٤٨م).

وأكثر مصادر الكندى أهمية الكتاب الأول ، وهنا نجد مذهبا مشابها له تحدث عنه سعديا فيما يخص اللون والصوت والرائحة. والتشابه بينهما كبير إلى الحد الذى يجعلنا نقول إن سعديا قد استقى معظم مادته من الكندى ، ومن الممكن بالطبع أن يكون كل من الكندى وسعديا قد اقتبس من مصدر مشترك ، على الرغم من أن الكندى لم يعتد بهذا الرأى فى مقدمة رسالته حين قال إنه اتبع الاستخدام الشائع أكثر من التعاليم اليونانية القديمة .

١٦
صـ
٥٩٨

والشىء الوحيد المؤكد أن معظم كتابات الكندى تمت فى بغداد قبل وصول سعديا إلى عاصمة الخلافة بنحو نصف قرن من الزمان ، وهكذا

(*) انظر ص - (المراجع)

أصبحت كتب الفلاسفة العرب لها الصدارة فى معظم المجالات العلمية والفلسفية وخاصة فى مواجهة المتوكل ( ت ٨٦١ م ) ومعاونيه الذين سعوا إلى تدمير كثير من كتابات الكندى وتلاميذه .

وقد اتسعت شهرة الكندى وانتقلت إلى أوروبا الغربية عبر إسبانيا حيث كتب ما لا يقل عن واحد وعشرين من كتاباته باللغة اللاتينية ، وفى ظل هذه الظروف ، كان من الصعب أن لا يتأثر سعديا بمفكر عظيم مثل الكندى الذى قال عنه كاردان أنه واحد من أعظم مفكرى العالم الاثنى عشر .

| ١٧ |
| --- |
| صـ |
| ٥٩٩ |

# الفصل الثالث

## الكندى فى الإيقاع وتأثيره

**"(إيضاح أصناف الإيقاعات) وكيفية استعمالها فى الزمن المحتاج إليها فيه .... وترك الأوجب ... فيما جرت عليه عادة الفلاسفة المتقدمين من اليونانيين "**

**الكندى - رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى (*)**

على الرغم من أن تناول سعديا للموسيقى وتأثيرها على الروح هو محل بحثنا ، فإنه من الأهمية بمكان أن نركز على (المنشأ والأصل) فى نظرية سعديا والموجودة برسالة الكندى التى اقتبسنا منها الفقرة عاليه ، حيث إنها المدخل لشرح نص سعديا من الناحية الفنية. ويعتبر أبو يوسف يعقوب الكندى (ت ٨٧٤ م) أكبر فلاسفة المسلمين ( الذين سبقوا ) الفارابى (ت ٩٥٠ م) . وقد ولد بالكوفة وتعلم بالبصرة وفى منتصف حياته وصل إلى درجة مرموقة "إبان خلافة المأمون ( ت ٨٣٣ م ) والمعتصم ( ت ٨٤٢ م ) ، حيث كان معلم أحمد بن الخليفة المعتصم ، وأهداه العديد من كتبه . ونحن نعلم القليل عن حياته وتاريخ وفاته التى يرجح أن تكون عام ( ٨٧٤ م ) . وفى حكم المتوكل (ت ٨٦١ م) ، أتهم الكندى بأنه زنديق ، وفى عام (٨٥٦ - ٨٥٧م) جلد بأمر من الخليفة ستون جلدة، ومن المحتمل أن يكون قد مات تحت وطأة التعذيب.

(*) الملاحظة السابقة - (المراجع)

ونقل عن أبى على عبد الرحمن بن هاكان ، أنه رأى الكندى فى حلم بعد حرقه ، لذلك يحتمل أن يكون تم حرق جسد الفيلسوف العظيم بعد وفاته .

وقد ظهر مدى تأثر الكندى العميق باليونانيين فى جميع كتبه سواء أكان هذا من خلال الكتابات اليونانية مباشرة أو من خلال الترجمات السريانية.

ومع بداية القرن التاسع عشر اعتبر الكندى من أوائل المترجمين من اليونانية إلى العربية ، وهذا الرأى لا يؤخذ به بدون ذكر أسبابه ، فهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأنه ، إما أن الكندى كان مترجما من اليونانية أو السريانية إلى العربية ، أو كان لديه مترجم خاص .

ص ٦٠٠

وقد جاء فى كتاب الأغانى أنه لم تظهر أى ترجمة عربية لكاتب يونانى فى علم الموسيقى حتى وفاة اسحق الموصلى ( ت ٨٥٠ م ) ، وعلى ذلك فالأعمال المعروفة للكندى فى الموسيقى تؤكد أنه اطلع على الكثير من الكتابات اليونانية .

ونستطيع القول إن الترجمات العربية التى قدمها الكندى أو استخدمها لم تكن ستعرف قبل عام ( ٨٥٠ م ) إذا لم يسرع الكندى بترجمتها من اللغة اليونانية أو السريانية .

( ١ )

## نصوص عن الموسيقى

يعد الكندى كاتب غزير الإنتاج ، وقد غطت أعماله كل مجالات النشاط الفكرى تقريبا ، وله سبعة أو ثمانية كتب فى علم الموسيقى، لا يزال يوجد منها ثلاثة أو أربعة كتب .(*)

(*) قام زكريا يوسف فى كتابه ( مؤلفات الكندى الموسيقية ) ، بغداد ، ١٩٦٢ م ، مطبعة شفيق بتحقيق خمسة رسائل للكندى – (المراجع)

وأحد هذه الكتابات رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى (*) ، وفى الغالب أنها الأساس الذى ارتكز عليه سعديا فى معالجته للتأثير الموسيقى ، وهو موضوع دراستنا فى الفصل القادم . وقد تناول الكندى فى هذا الكتاب أقسام الموسيقى فى مقالتين ، تنقسم كل منهما إلى أربعة فصول .

تتناول المقالة الأولى :-

١ . وصف الأجناس الإيقاعية الثمانية

٢ . الانتقال من إيقاع إلى آخر

٣ . الإيقاعات المرئية لأى الأشعار المشاكلة

٤ . استعمال الإيقاعات على حسب الأزمان الواجبة

وتتناول المقالة الثانية : -

١ . مشاكلة الإيقاع فى مذهب التأثير

٢ . مزاجات الألوان

٣ . مزاجات الأراييح

٤ . نوادر الفلاسفة فى الموسيقى .

وهذا الفصل الأخير غير مكتمل فى النسخة الوحيدة الموجودة ، ولكننا نستطيع تكملته من الفصل الثامن عشر إلى الفصل العشرين من كتاب آداب الفلاسفة لحنين بن إسحاق ( ت ٨٧٣ م ) الذى تناول نفس الموضوع ويبدو أنه اعتمد على المصدر ذاته ، ويمكن أيضا الاعتماد على رسالة إخوان الصفا لاستكمال هذا الفصل .

(*) انظر ص - ( المراجع )

وكمـا سنرى فى نص سـعديا عن الإيقـا ع وتأثيـره ، إنه كـان يتطابق تماما مع أقوال الكندى ، فيما عدا أن سـعديا تناول الإيقا ع وتأثيره مـعا ، أما الكندى فقد تناول كل منها على حدة .

وفيـمـا يلى المقـالتـان اللتـان لم تنشـرا حـتـى الآن من كـتـاب الكندى (رســالة فى أجـزاء خـبـريات الموسيقى) (*) وتنــاول الأجنــاس الإيقاعيـة ( ص ٣٢ ) وتأثيرها ( صفحة ٣٣ يسار ) كما أخذت من النسـخة الوحيدة الموجودة بدار الكتب العامة ببرلين .

| ١٩ |
| --- |
| ص |
| ٦٠١ |

## الفصل الأول من المقالة الأولى فى الإيقاعات

## ص ٣٢

أمـا الإيقاعات التى هى كالأجناس لسائر الإيقاعات ، فتنقسم بثمانية إيقاعات ، هى :- الثقيل الأول ، الثقيل الثانى ، الماخورى ، خفيف الثقيل ، الرمل ، خفيف الرمل ، خفيف الخفيف ، الهزج .

١ . أما الثقيل الأول ، فثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة ثم يعود الإيقا ع كما ابتدئ به .

٢ . الثقيل الثانى ، ثلاث نـقـرات متواليات ثــم نـقـرة ساكنة ثــم نـقـرة متحركة ثــم يعود الإيقا ع كما ابتدئ به .

٣ . الماخورى ، نقرتان متواليتـان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ونقرة منفردة وبين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه زمان نقرة .

٤ . خـفـيف الـثقيل ، ثلاث نقـرات متـواليات لا يمكن بين واحدة منـهـا زمان نقرة وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة .

(**) انظر ص    - ( المراجع )

٥ . الرمل نقرة منفردة ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة .

٦ . خفيف الرمل، ثلاث نقرات متحركات، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به.

٧ . خفيف الخفيف ، نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة .

٨ . الهزج ، نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين .

## الفصل الأول من المقالة الثانية فى مشاكلة الأوتار.... وأركان البدن .... والأفعال

٢٠
ص
٦٠٢

## ص ٣٣

١ . مما يظهر بحركات الزير فى أفعال النفس ، الأفعال الفرحيه والعزية والغلبية وقساوة القلب والجرأة وما أشبهها وهو مناسب لطبع (الماخورى) وما شاكله ويحصل من قوة هذا الوتر وهذا الإيقاع أن يكونا مقويين للمرار الأصفر محركين له مسكنين للبلغم مطفيين له .

٢ . ومما يلزم المثنى من ذلك ، الأفعال السرورية والطربية والجودية والكرمية والتعطف والرقة وما أشبه ذلك ، وهو مناسب (للثقيل الأول و(الثقيل الثانى) ويحصل من قوة هذا الوتر وهذين الإيقاعين أن تكون مقوية للدم محركة له ، مسكنة للسوداء مطفأة لها .

٣ . ومما يلزم المثلث من ذلك ، الأفعال الخبيثة والمراثى والحزن وأنواع البكاء وأشكال التضرع وما أشبه ذلك ، وهو مناسب ( للثقيل الممتد ) ويحصل من هذا الوتر وهذا الإيقاع أن يكونا مقويين للبلغم محركين له ، مسكنين للصفراء مطفأين لها .

٤ . ومما يلزم البم من ذلك الأفعال السرورية تارة والترحية تارة والحنين والمحبة وما أشبه ذلك وهو مناسب (للأهزاج) و(الأرمال) و(الخفيف) وما أشبه ذلك ، ويحصل من هذا الوتر وهذه الإيقاعات أن تكون مقوية للسوداء محركة لها ، مسكنة للدم مطفأة له . (*)

| ٢٣ |
|---|
| صـ |
| ٦٠٥ |

## ( ٣ )

## التعليق

يجدر بنا التعرف على بعض من المصطلحات الفنية الموسيقية التى كان يستخدمها علماء الموسيقى فى تلك الفترة ، وذلك قبل تفهم الوصف الكامل لشرح الكندى للضروب الإيقاعية . وعلى الرغم من أن العديد من هؤلاء الكتاب كانوا معاصرين للكندى ، فإنه لم يصل إلينا سوى عملين فقط . الأول ( رسالة فى الموسيقى - لابن المنجم ت ٩١٢ م ) ، والثانى كتاب (اللهو والملاهى - لابن خردذابه ت ٩١٢ م) .

وحيث إن الكتاب الأول غير كاف بالنسبة للموضوع الذى نتناوله ، والثانى غير متاح ، فقد كان لزامًا علينا أن نتحول إلى اتجاه آخر ، وخاصة لأننا لا نستطيع التأكد من بعض تعريفات الكندى ، بسبب الأخطاء التى يرتكبها الناسخون . وقد بحث معظم علماء الموسيقى العرب فى علم الموسيقى من خلال عنصرين :- الأول - اللحن ، ويتناول النغمات فى إطار الاتفاق والتنافر. والثانى - الإيقاع ، ويتناول الأزمنة التى تقع بين النقرات فى إطار قياس الوزن المطلوب .

وقد نجد فى كتاب ( مختصر الموسيقى ) الذى كتبه الكندى لأحمد بن الخليفة المعتصم ، عدد قليل من التعريفات التى تخص العنصر الأول -

(*) يلى ذلك ترجمة لما سبق باللغة الإنجليزية ص ٢١ / ٦٠٣

ونقصد اللحن ، ولكن للأسف ، فإن المخطوط قد تم تشويهه من قبل الناسخين ، وحتى محاولة إصلاحه قد تبدو غير مرضية ، فقد استخدم مصطلح الصوت فى هذا العمل بالمعنى الفيزيائى ، أى أن الصوت ينتج عن اهتزازات غير منتظمة ، كما استخدم مصطلح نغمة للتعبير عن الصوت الموسيقى ، أو ما أسميناه النوتة الموسيقية .

ويتكون اللحن وفقًا لما جاء فى كتاب الكندى من أصوات موسيقية أو نغمات ، لها أبعاد مختلفة ( المفرد - بعد ) ، فقد تكون قياسية ، سواء طويلة أو قصيرة ، وقد تكون ديناميكية سواء قوية أو ضعيفة .

أما المصطلح الخاص بالعنصر الثانى للموسيقى ، ألا وهو الإيقاع ، فهو الموضوع الأكثر أهمية بالنسبة لنا . ومن المؤكد أن الكندى عرف الإيقاع فى كتابه ( رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى )(*) ، ولكن على ما يبدو أن الناسخ لم ينقل هذا التعريف فى النسخة الوحيدة لهذا الكتاب ، فبداية الجملة " فأما الإيقاع فهو .... " ، ولم تستكمل الجملة وانتقل الناسخ إلى عبارة أخرى ، ورغم أن هذا خطأ واضح ولكنه لم يسجل فى المخطوط .

| ٢٤ |
|---|
| صـ |
| ٦٠٦ |

فبدون شك ، قد وضع الكندى تعريف كامل للإيقاع فى كتابه المفقود (رسالة فى الإيقاع) وكتابه ( فى النسب الزمنية ) وفى كتاب ( فى الأقوال العددية ) . وقد اضطرنا للاعتماد على تعريفه وحده لنسترشد به .

وطبقًا للكندى ، فإن الإيقاع ( الجمع إيقاعات ) يتكون من نقرات معينة ( مفردها نقرة ) ، وكل نقرة لها قيمة زمنية أو زمن قياسى محدد ، ( زمن جمعها أزمان وزمان جمعها أزمنة ) ، بينما المزج بين النقرات له قيمة زمنية مختلفة تعرف باسم مقدار ( جمعها مقادير ) أو وزن ( الجمع أوزان ) .

ومع ذلك ، فقد أتت التعريفات الأولى الكاملة للإيقاع عند الفارابى (ت ٩٥٠ م) ، الذى سار على تعريفات اليونانيين إلى حد كبير .

(*) انظر ص - ( المراجع )

وقال إن "النغمة – هى صوت واحد يستمر لزمن معين". وهو ما يختلف قليلاً عما قاله بيدو إقليدس و أرسطو.

كما فرق بين الصوت بمعناه الفيزيائى وبين الصوت الموسيقى ، فالصوت الموسيقى له درجة محددة ، أو كما قال الخوارزمى " النغمة هى صوت لا تتغير نسبة درجته من الحدة إلى الثقل . وعرف الفارابى اللحن بأنه ، " مجموعة نغمات مختلفة رتبت فى نظام محدد " ، كما عرف الإيقاع (الجمع إيقاعات) وغيره من العلماء العرب ، " الإيقاع هو أسلوب تعبير بواسطة النغم ، له أزمنة تحدد بالمقادير " . وقد كرر هذا الخوارزمى بطريقة مماثلة ، إلا أنه أضاف فى النهاية كلمة ( بالمقادير والنسب ) وفى كتاب إحصاء العلوم كرر الفارابى أن ( الإيقاعات ) هى ( أوزان النغم ) .

وقد بدا من الوهلة الأولى أن هناك اختلاف فى استخدام الكندى لمصطلح ( نقرات ) ، واستخدام الفارابى وآخرين لمصطلح ( نغم أو نغمات ومفردها نغمة ) فى تسمية العناصر الأساسية للإيقاع.

وفى حقيقة الأمر أن علماء الموسيقى كانوا قد اختزنوا العود فى مخيلتهم عند وضع التعريفات ، تمامًا كما فعل اليونانين بالنسبة للقيثارة . وبالنسبة للعود ، فالإيقاع قد تأثر بنقرات مختلفة الزمن تحدثها ريشة العزف ( المضراب ) على الأوتار التى تحدث بدورها مختلف النغمات .

وبعبارة أخرى ، فإن النقرات هى السبب والنغمات هى المسبب . وكما قال إخوان الصفا ( القرن العاشر ) :– " اللحن يتألف من نغمات ، والنغمات تنتج عن النقرات " .

| ٢٥ |
| --- |
| ٦٠٧ |

وعلى هذا فمن الواضح أن الموضوع بأكمله يعتمد على وجهات نظرنا ، سواء قلنا أن الإيقاع يشكل من النقرات أو النغمات .

ولقد اتخذ ( ابن سينا – ت ١٠٣٧ م ) موقفًا متوازنًا ، حيث قال : – "الإيقاع يتناول الأزمان متخللة بين النغم والنقرات" .

وفى نفس الوقت لابد أن نعرف أن الإيقاع إذا عزف على آلة غير منغمة يحدث صوتًا للنقر عليها ، مثل الطبل أو الدف والطار ، فسوف يصدر عنه أصوات وليست نغمات . وفيما يتعلق بنص الكندى عن الإيقاعات ، فلا يوجد كثير من النقد أو التصحيح يمكن قوله ، مع المحافظة على ما تم بيانه بالهوامش من التوضيحات بالفصل التاسع ، حيث إن النسخة الوحيدة هى مخطوط برلين ، ومع ذلك ، فهناك مبحث يستلزم اهتمامًا خاصًا .

إن من أحد الأخطاء الشائعة التى يرتكبها الناسخون عند نسخهم للمخطوطات ، عكس الكلمات المتضادة ، وهو ما يبدو أنه حدث فى هذا النص محل الدراسة ، ففى الجزء الخاص ( بإيقاع الرمل ) نقرأ عبارة "وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه ....." ، وكان لابد أن تكون العبارة " وبين ووضعه ورفعه ورفعه ووضعه ....." ، كما هو الحال فى ( إيقاع الماخورى . والسبب فى هذا التصحيح أن النص يشير إلى الحركات الطبيعية الصاعدة والهابطة للمضراب على وتر العود ، كما ورد فى الفصل التاسع .

وقد تناول الكندى الإيقاع فى رسالتين ما زالتا موجودتين :- الأولى فى كتاب ( الكافى فى الموسيقى – لابن زيله – ت ١٠٤٨ م ) ، وتتضمن تعريفات الكندى لسبعة إيقاعات ، من المحتمل أن يكون ابن زيله قد اقتبسها من كتاب الكندى (رسالة فى الإيقاع) . ورغم أنها لا تتفق كلها مع ما ذكر فى كتاب ( رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى )(*)، فإنها تقدم توجيه له قيمته. والرسالة الثانية، هى (رسالة فى خبر تأليف الألحان) ، وما قاله الكندى فى هذه الرسالة عن الإيقاع، يخص علاقته بنظرية الإاثوس – Ethos.

ويبدو أنه قد اقتبسه من كتاب Eisagoge harmonike لمؤلفه يبدو إقليدس، والمعروف فى الترجمة العربية بكتاب النغم (النغمات) أو النغم (اللحن).

(**) انظر – المراجع

وقد ألقى الكندى فيه الضوء على ثلاثة أنواع من التأليف لها علاقة بنظرية الإثوس Ethos، وهى (القبضى) ويجلب الحزن ، و(البسطى) ويجلب الفرح و ( المعتدل ) ويجلب التبجيل والفخر والمديح السامى والجمال . وتبدو أنواع التأليف الثلاثة متوافقة مع تقسيمات بيدو إقليدس لنظرية الإثوس . حيث قسمها لمجموعات Systaltic ، diastaltic ، hesychastic .

٢٦
صـ
٦٠٨

كما تبنى الكندى فى تناوله للإيقاع نفس التقسيم الثلاثى لنظرية التأثير ، وذلك على النحو التالى :-

١ . الإيقاعات الثقيلات الممتدات الأزمان التى تجلب الأسى والحزن .

٢ . الإيقاعات الخفيفات المتقاربة وتجلب المرح والإثارة الكبرى والرضا.

٣ . الإيقاعات المعتدلة وتجلب المزاج المعتدل .

ويوجد بعض الاتفاق فيما بين هذه النظرية الثلاثية وجدول الرباعيات المجتمعة الذى سبق شرحه ، نوضحه فيما يلى :-

| رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى | رسالة فى خبر تأليف الألحان |
|---|---|
| ١ . الثقيل الأول<br>١ . الثقيل الثانى<br>٢ . الماخورى | ٣ . الإيقاعات المعتدلة |
| ٣ . الثقيل الممتد | ١ . الإيقاعات الثقيلات الممتدات الأزمان |
| ٤ . الأهزاج<br>٤ . الأرمال<br>٤ . الخفيف | ٢ . الإيقاعات الخفيفات المتقاربة |

ولقد أظهرت كل من هاتين الرسالتين أيضًا ، أن هناك بالفعل أكثر من ثمانية إيقاعات ، ولكن هذه الإيقاعات الثمانية ، هى أصول أو قوانين بنيت عليها الإيقاعات الفرعية .

وقد أوضح الكندى هذا فى قوله : إن هذه الثمانية " هى أجناس لباقى الإيقاعات " ، وظهر هذا أكثر جلاء فى كتابات إخوان الصفا ( القرن العاشر ) .

" نحن نقول إن أسلوب العرب وألحانهم أكثر من ثمانية قوانين .. وهذه الثمانية هى أجناس ، والباقى أنواع تشعبت منها " .

وأشار إخوان الصفا إلى إمكانية أن يكون هناك اثنان وعشرون نوعًا مختلفًا . ونحن نورد إليكم نص الكندى سواء أكان سعديا قد استقى منه مباشرة عند تناوله لهذا الموضوع أم لا ، وذلك حتى يتسنى لنا شرح نظرية سعديا التى نحن بصددها الآن .

## الفصل الرابع

## سعديا فى الإيقاع وتأثيره

"النص ...... وبخاصة الجزء الذى يتناول الموسيقى به صعوبات كبيرة"

مالتر : سعديا كاون

توجد خمس ترجمات متفرقة لمبحث سعديا فى الموسيقى وتأثيرها كما ورد فى كتاب الأمانات ، فهى : الأصل العربى وثلاث ترجمات عبرية وملخص باللغة العبرية .

ورغم وجود هذا العدد من الترجمات ، فإنه دكتور هنرى مالتر وهو أفضل وآخر من ترجم لسعديا ، أشار عام ١٩٢١ م إلى أن هذا المبحث فى الموسيقى " لم يتم شرحه بعد بدقة " ، وذلك لأنه فيما يبدو " به صعوبات كثيرة " .

وسوف يتضح فيما بعد ، أن بعض هذه الصعوبات يرجع إلى تسميات المصطلحات المتعارضة التى استخدمها سعديا ، مما أدى ليس فقط إلى تضليل ( ابن طبون Tibbon) أفضل مترجم قام بترجمة أعماله إلى العبرية ، ولكن ساهم أيضًا فى سوء فهم كل من المستشرقين والمترجمين الموسيقيين للنص حتى يومنا هذا .

وقد وردت الخمس ترجمات التى سبق الإشارة إليها ، فى :-

١ . الأصل العربى لكتاب الأمانات لسعديا ، وكتب عام ٩٣٣ م .

٢ . الترجمة العبرية المعروفة باسم ( Piteron sefer ha-emanot ) وتسمى أحيانا ( إعادة الصياغة - Paraphrase) ، ويقال إنها كتبت عام ١٠٩٥ م .

٣ . الترجمة العبرية ( لإبراهام بار حياة - ت ١١٣٦ م ) كما وردت فى كتابه ( Megillat ha-megalleh ) ، واستخدمها ( يعقوب ابن حاينيم فيروسال ) فى كتابه ( Bet . ya,aqob ) الذى كتبه عام ١٤٢٢ م .

٤ . الملخص العبرى الذى ورد فى ( الخلاصة الكبرى ) ( لبراخيا ها ناكدان ) حوالى عام ١١٨٠ م .

٥ . الترجمة العبرية المعروفة باسم سفر ها - إيمنوت ليهودا ابن طيون عام ١١٨٦ م / وقد كان من الضرورى لإتمام فهم نص سعديا فى الإيقاع أن نقوم بنشر وترجمة كل هذه الترجمات ، مع الاستعانة بأعمال الكندى ثم نقوم بمقارنتها ببعضها بدقة ، مما سينتج عنه تفسير أكثر وضوحًا لنظرية سعديا ، كى تزال بعض الصعوبات التى ذكرها دكتور مالتر على الأقل .

٢٨
صـــ
٦١٠

## ( ١ )

# النص

يوجد النص العربى الأصلى لكتاب الأمانات والذى يحتوى على هذا النص المميز فى الإيقاع بمخطوطين فقط ، كلاهما مكتوب باللغة العربية ولكن بحروف عبرية ، وهما موجودتان بمكتبة بودليان بأكسفورد وبالمكتبة العامة بلينجراد .

الأولى قام بنشرها ( Jean Gagnier ) وذلك فى ( Specimen novae editions libri - أكسفورد ١٧١٧ م ) ، وتتضمن أيضًا الترجمة العبرية لابن طبون بالإضافة إلة ترجمة لاتينية للناشر ( Gagnier ) ، وهذا الكتاب نادر ، لدرجة أننى لم أستطع فحصه عند إعدادى لهذه الدراسة وحتى مكتبة بودليان لا تملك نسخة منه .

وقد نشر ( صمويل لاندور ) أيضًا النص ( ليدن - ١٨٨٠ م ) ، مستخدمًا مخطوط بودليان كأساس له ، ودون الاختلافات بين مخطوط بودليان ومخطوط لينجراد ، ونقل الحروف العبرية إلى اللغة العربية ، وبعيداً عن ملاحظاته التمهيدية ، فقد ساهم بقدر ضئيل فى تفسير النص ، رغم ضرورة وجود نقد واضح apparatus criticus .

وقد لاحظت أثناء فحصى لطبعة لاندور ( ص ٣١٧ ، ٣١٨ ) أن النص الخاص بمبحث سعديا فى الإيقاع والموجود حاليًا ، مستنداً على مخطوط مكتبة بودليان ، وهو مكتوب بحروف عبرية (Pocock، ١٤٨/ صفحات ١٨٩ يسار حتى ١٩٠) وهناك شك أن سعديا قد كتب كتاب الأمانات بحروف عربية وأنه نقل إلى الحروف العبرية فيما بعد ، وربما بسبب ضغط اليهود المحافظين عليه ، وقد استخدم المترجمون لمبحث سعديا الطريقة المألوفة فى التعريب وهى :-

J = غ ، خا = ظ ، لا = ض ، T ذ ، S = خ ، ┌·┐ = م م

٣٠
صـ
٦١٢

وها هو النص الخاص بجزء الإيقاع وتأثيره من الفصل العاشر بكتاب الأمانات لسعديا.

" أقول الآن : إن الألحان ثمانية لكل واحد منها مقادير من التنغيم ، فالأول منها مقداره ثلاث نغمات متوالية وواحدة ساكنة ، والثانى مقداره ثلاث نغمات متوالية وواحدة ساكنة وواحدة متحركة . وهذان اللحنان يحركان قوة الدم وخلق الملك والسلطان . والثالث مقداره نغمتين متواليتين ليس بينهما زمان ونغمة واحدة ساكنة ، وبين وضعة ورفعة ورفعة ووضعه زمان نقرة ، وهذا يحرك الصفراء والشجاعة والجرأة وما مثلها . والرابع مقداره ثلاث نغمات متواليات ، لا يكون بينهما زمان نغمة ، وبين كل ثلاث وثلاثة زمان نغمة ، وهذا وحده يحرك البلغم ، ويظهر من النفس قوة الذل والتضرع والجبن معا وما أشبه ذلك . الخامس مقداره نغمة واحدة مفردة واثنين متباينتين ليس بينهما زمان نغمة وبين رفعه ووضعه زمان نغمة . السادس مقداره ثلاث نغمات متحركات . السابع مقداره نغمتين متواليتين ليس بينهما زمان نغمة ، وبين كل اثنين واثنين زمان نغمة . والثامن مقداره نغمتين متواليتين ليس بينهما زمان نغمة وبين كل اثنين واثنين زمان نغمتين. وهذه الأربعة كلها تحرك السوداء وتظهر من النفس أخلاقها وتقسم إلى السرور تارة وإلى الغم تارة أخرى " . (*)

| ٣١ |
|---|
| ص |
| ٦١٧ |

## ( ٣ )

## التعليق (**)

يبدو للوهلة الأولى أن استخدام سعديا للمصطلحات ( ألحان ، تنغيم ، نغمات ) ، كان لشرح الأصابع [اللحن] أكثر منه لشرح الإيقاع ، مما يعنى

(*) ترجم النص من العبرية إلى العربية . ( المترجم )

(**) ص ٣٠ / ٦١٦ الترجمة الإنجليزية للنص السابق .

| ٣٢ |
|---|
| صـ |
| ٦١٨ |

أننا لو أخذنا هذه الكلمات بمعناها الظاهرى ، سوف نلاحظ اختلافًا كبيرًا بين سعديا والكندى فى شرح النص .

وكان لابد لنا من توضيح هذا التناقض الواضح ، حيث إن استخدام سعديا لهذه المصطلحات الفنية فى هذا المبحث ، تعد السبب الأساسى عن سوء فهمه ، وفى تحفظ الكُتاب إلى حد ما من تناول هذا الجزء المهم من كتاب الأمانات .

ولذا كان للخروج من هذا المأزق أهمية خاصة ، وذلك بالرجوع أولاً إلى مبحث يتقدم هذا المبحث من كتاب الأمانات .

بدأ سعديا عند تقديمه لموضوع تأثير الانطباعات الحسية على روح الإنسان بحاسة البصر مُظهرًا ان اللون المفرد ليس له تأثير نافع على الروح، بينما خلط الألوان بمقدار ما ، قد يكون له تأثير محرك .

وقال سعديا عند تعرضه لحاسة السمع أن تكرار الصوت المفرد والتنغيم واللحون يخلق الملل بما له من ضرر ، بينما مزج أنواع مختلفة قد يخلق تأثيرات مقبولة .

وتتطلب هذه المصطلحات التى استخدمها سعديا شىء من الدراسة ، فمصطلح ( صوت ) تم شرحه ، ومصطلح ( تنغيم ) غير شائع فى علم الموسيقى ، وهو مشتق من كلمة ( نغم ) ، ويفهم من الفقرة السابقة أن تكرار مصطلح ( تنغيم مفرده نغمة ) شىء كمل . ومع هذا ، فكلمة (تنغيم) فى هذا المبحث ، سيظهر أنها موضع شك . فعلى الرغم من استخدامها فى المعاجم العربية فى القرن الثالث عشر بمعنى ( مقامات ) ، فإ نها تغيرت ، وهذا شئ دائم الحدوث فى علم المصطلحات الموسيقية العربية كما سبقت الإشارة ، وأيضًا بالنسبة للمصطلحات اليونانية فقد تم استخدام مصطلح (ع T6vo) بمعنى ( نغمة ) و ( مقام ) .

أما فيما يتعلق بمصطلح ( لحون ومفردها لحن ) ، فإن استخدام الجمع فى هذا المجال يعتبر خطأ فى حالة تشبيهه بالمقابل الفردى . ولهذا فمن الواضح أن استخدام المصطلح المفرد ( لحن ) لابد أن يحل محل (لحون) ، وهو المصطلح الذى يلائم استخدام كلمة ( niggun ) فى الترجمة العبرية لبيترون ، وكلمة ( neginah ) فى ترجمة ابن طبون ، ومن الممكن أن يكون وضع حرف (٩) فى كلمة (ع n 99) خطأ من الناسخ ، فكما يبدو فى مكان آخر أن سعديا استخدم صيغة الجمع لكلمة ( لحون ) ، وفى الحقيقة ، فمن المحتمل أن يكون الناسخ قد تصور أن كلمة لحون هى الصيغة المفردة ، فقد استخدم المصطلح (ع n 9) للتعبير عن المصطلح العربى (لحن) كما ظهر فى كتاب (Pirushal ha-qanun) لأشعيا بن إسحاق - القرن الرابع عشر ، وذلك فى أواخر العصور الوسطى .

٣٣
صـ
٦١٩

وقد شرح سعديا الضروب الإيقاعية الثمانية كألحان، وسمى عناصرها الأساسية نغمات ، ورغم ذلك ، فقد أشار الكندى فى شرحه إليها كإيقاعات ولعناصرها الأساسية كنقرات . فكيف يمكن تفسير هذا التناقض ؟

ولقد ظهر بالفعل أن جميعهم كانت له نفس وجهة النظر ، سواء قيل أن الإيقاع يؤلف من النغمات أو من النقرات ، لأن علماء الموسيقى وضعوا دائما فى مخيلتهم العود عند كتابة التعريفات ، وإذا كان هذا الرأى مقبولا، فلا يوجد سبب لامتداد الجدال للألحان والإيقاعات ، حيث إن الإيقاع عادة ما يعبر عنه من خلال اللحن .

ومن الأفضل أن نذكر بعض من تفسيرات أخرى محتملة لهذا الاختلاف بين سعديا والكندى نوردها فيما يلى :-

١ . فيما يبدو أن أحد المترجمين إلى العبرية وهو ابن طبون بالإضافة إلى بعض المفسرين العصريين ، رأوا أن سعديا شرح بالفعل الألحان وليس الضروب الإيقاعية ، وكانت ولا زالت عندهم خلفية لهذا الإدعاء، فقد استخدم

كل من يهوذا بن قريش (القرن العاشر) ، وبيسدو يهوذا بن بلعام ألحان للرمز إلى العبارات المجازية فى الإنشاء الكتابى إلى التعميم تمامًا ، كما استخدمت الكلمة العبرية المرادفة لمصطلح ( ألحان ) وهى ( neginot ) لتلك العبارات .

وفى ترجمة سعديا لبعض التعليقات على المزامير إلى اللغة العربية ، نجده يبدل المصطلح العبرى بمصطلح ( لحن ) ، وذلك فى إشارة إلى الأصابع [الألحان] .

كذلك هناك التعليق العبرى على الأناشيد الدينية لسعديا ، ويؤكد كل من Ewald و Dukes، أن هذه الألحان وكذلك neginot ما هى إلا الأصابع ، وتعادل الكلمة العبرية المحدثة (niggun) وجمعها (niggunim)، وكذلك اللحن العربى كالمصطلح العبرى القديم كان (neginah) بمعنى لحن وأصابع(*) .

ولهذا فإننا نجد فى عناوين " المحظور " لليهود الشرقيين العبارة (N – لحن – be) وتقرأ فى ترجمة Ashtenazim (N be- niggun)، وكلاهما يعنى اللحن ( الثالث عشر ) ( N ) ومن هنا يظهر ترسيخ استخدام كلمات ( neginot و niggunim ) بمعنى ألحان وأصابع .

٣٤
ص
٦٢٠

ويظهر ما يدعم الادعاء بأن سعديا شرح الأصابع [الألحان] فى استخدام عبارة " بين وضعه ورفعه " على أنه يمكن قراءتها بمعنى "الانخفاض والارتفاع" فى مسار درجات النغمات ، أكثر من استخدامها فى حركات المضراب على الأوتار .

وعلى الرغم من هذا ، فإن هناك دليل قاطع أن سعديا لم يصف الأصابع ، وإذا كنت قد استخدمت كلمات ألحان وتنغيم ونغمات وهى

(*) يذكر فارمر أنه ربما يكون لحن نوا أو نوروز .

المرادفات الفنية لكلمات melodies وintoning وnotes فهذا بسبب أننى كنت أرغب فى ترجمة هذه المصطلحات حرفياً ، وتأجيل إعادة الصياغة للتعليق .

وبعيداً عن رأى سعديا الشخصى فى شرح الضروب ، فقد أثبت فى استخدامه لبعض المصطلحات مثل ( مقادير ) و ( زمان ) فى هذا المبحث ، بما يمكن أن تحمله من مفهوم قياسى ، فى مناقشة موضوع الإيقاع وليس الأصابع [الألحان] . وفوق كل هذا فشهادة الكندى لا تقبل الجدل .

٢ . من المحتمل أن يكون لدى سعديا سابقة لاستخدام كلمات لحن ونغمة فقد جاء هذا الاستخدام من قبل فى رسائل إخوان الصفا ( القرن العاشر ) ، حيث استخدمت كلمة ألحان للضروب الإيقاعية ، والتفسير المعقول لهذا أن مقادير الضروب الإيقاعية كانت ترتبط فى الذاكرة بنظام لحنى محدد يخدم تذكر تقنية الترتيب ، كما هو الحال فى تذكر أوزان البحور الشعرية فى علم العروض بمجموعة ألحان محددة لا يزال يطلق عليها حتى اليوم ( نغمات البحور ) .

ورغم أن إخوان الصفا استخدموا مصطلح ألحان للضروب الإيقاعية ، إلا أنهم استخدموا مصطلح نقرات للتعبير عن الوحدات الأساسية لهذه الإيقاعات .

وبعيداً عما أوضحناه من تبريرات لتفضيل سعديا استخدام مصطلح (نغمات) على (نقرات) ، فلا يوجد سبب لذلك ، خاصة بعد أن توافرت له خبرة أكبر معاصريه (الكندى) .

٣ . هناك تفسير محتمل لتفضيل سعديا استخدام مصطلح ( نغمات ) يتمثل فى أنه عند تناوله للأبجدية فى تعليقه على سفر غررا ، يبدو أنه أشار إلى الحروف الساكنة ، كما فى كلمة ( نغمات) على وزن ( حركات ) بالمعنى المستخدم عند العرب ، وعند اليهود كلمة ( tenu,ot ) .

٤ . ويمكن أيضا أن يكون سعديا قد استخدم مصطلح ( ألحان ) بالمفهوم السابق ذكره ، ألا وهو إشارته للألحان وهو يعنى الإيقاعات ، بل وظهور كلمة نغمات جاء بسبب خطأ نسخى ، وإن الكلمة التى كتبها سعديا هى نقرات . وهذه الافتراضات سنرى أنها تنطبق على ترجمتين أخريين من المترجمات العبرية وليس فقط على نص سعديا .

٣٥ صـ ٦٢١

وإذا كنا سنقبل هذا التفسير ، سيصبح من الواضح أن أخطاء الناسخين عند قراءة النص العربى لكتاب الأمانات محتملة أكثر من النص العبرى ، فمن الأسهل أن نقرأ كلمة ( نقرات ) - ( نغمات ) عن قراءة نفس الكلمات باللغة العبرية .

ونفس الشيء يمكن تطبيقه على كلمة ( تنغيم ) التى تكرر ذكرها مرتين فى هذا الجزء من كتاب الأمانات ، حيث يحتمل أن يكون الناسخ قد اخطأ قراءة كلمة ( تنقير ) ، مما يؤكد أن احتمالات القراءة الخاطئة للنص العربى أكثر فمن الممكن أن تكون كلمة ( تنقير ) قرأت ( تنغيم ) ، وهذا غير محتمل الحدوث بالنسبة للنص العبرى .

ورغم عدم بقاء النص العربى لكتاب الأمانات ، فمن الممكن قبول مقولة أن سعديا كتب بعض أعماله بالحروف العربية ، مما نتج عنه حدوث أخطاء فى النسخ ترجع إلى جهل الناسخ بالموضوع الذى قام بنقل حروفه من العربية إلى العبرية .

وبالرغم من أن تنقيح النص يعد الملاذ الأخير لمن يحرر نصًا بهدف تفسيره ، فإن هناك شيء من التأييد لهذا الافتراض يظهر فى ترجمتين عبريتين لكتاب سعديا ( الأمانات ) ، حيث نلاحظ أن المصطلحات الفنية المستخدمة ترجح أن المترجمين كان أمامهم مخطوط عربى تضمن كلمات نقرات وتنقير بدلا من كلمات نغمات وتنغيم ، وستتم مناقشة هذا الموضوع بتفصيل أكثر فى الفصلين الخامس والسادس .

ولتوضيح الأشياء المبهمة فى مصطلحات سعديا سوف نعقد مقارنة بين نصوصه ونصوص الكندى فيما يتعلق بالبناء الفعلى للإيقاعات محل النقاش ، ويظهر بوضوح التطابق فى الإيقاع بين الاثنين ، وحقيقة الرأى القائل بأن سعديا اعتمد على الكندى ، أو أن كلايهما استقى معلوماته من مصدر معروف ، وتوجد بعض الاختلافات الطفيفة بين النصين وجميعها يمكن تفسيرها .

ففى الإيقاع الثالث لسعديا والذى يقابل الماخورى عند الكندى ، نقرأ " نغمتين متواليتين وواحدة ساكنة " ، بينما يذكر الكندى " نقرتان متواليتان ونقرة منفردة " والخطأ فى نص سعديا واضح ، ويحتمل ظهور هذا فى الفصل الرابع ، حيث أن الإشارة فى النص " وضعه ورفعه " تعنى حركة المضراب ، مما يوجب وجود نقرة منفردة وليست نقرة ساكنة أى سكتة ، حيث إنه لا توجد حركة للمضراب فى السكتة .

| ٣٦ |
|---|
| صـ |
| ٦٢٢ |

كما يوجد أيضًا حذف فى هذا المبحث ، فالكندى يذكر " وبين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه " بينما حذف سعديا الجزء الأخير من العبارة وهو "ورفعه ووضعه " واكتفى بكتابة الجزء الأول فقط .

وفى الإيقاع الرابع يوجد اختلاف آخر . فسعديا يذكر أنه يجلب " الذل والخضوع والجبن " ، رغم أننا نعلم من بناء هذا الإيقاع ، أنه يناظر خفيف الثقيل عند الكندى ، وهو نوع يصعب دخوله فى الثقيل الممتد الذى يقوى الأعمال الجبانة .

كذلك نجد أن سعديا اختلف مع الكندى فى الإيقاع الخامس وهو الرمل، حيث قال "نغمة منفردة ونغمتان منفصلتان"، بينما يقول الكندى "نقرة منفردة ونقرتان متواليتان" ، فعلى ما يبدو أن الناسخ قد أخطأ فى قراءة النص العبرى ، حيث إن الترجمة العبرية لبار حياة فى هذا المبحث تتفق مع الكندى ، ونقرأ فيها " نقرة واحدة منفردة ونقرتان واحدة تلو الأخرى " .

ويوجد جزء محذوف فى الإيقاع الخامس كما حدث بالنسبة للإيقاع الثالث – وعلى الرغم من أن الكندى قال "وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه"، فإن سعديا يقول فقط " وبين رفعه ووضعه " .

ورغم أن هذا الحذف قد يبدو ليس ذو أهمية كبيرة ، ولكن ما يستحق الاهتمام هو التتابع فى الكلمات ، أى فى كلمتى " رفعه " و " وضعه " .

وهناك احتمال كبير ، كما سبقت الإشارة ، أن الناسخ لكتاب الكندى أخطأ ، وكان يجب أن تكون " وبين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه " . ومن ناحية أخرى يمكن القول إن تتابع الجمل فى نص سعديا ما هو إلا تصحيح لنص الكندى ، وهذا الكلام صحيح بالنسبة لنص الكندى الحالى ، ولكنه ليس قاطع بالنسبة لنص الكندى الأصلى ، لأن سعديا يمكن أن يكون قد ترجم من مخطوط للكندى به أخطاء ، فنتج عن ذلك قيام الناسخ بقلب التضاد ، وهو من أكثر أخطاء النساخ شيوعًا ، كما أكدنا من قبل .

وهناك اختلاف آخر بين النصيين ، فسعديا يقول إن الأربعة إيقاعات الأخيرة تحرك الروح نحو " السرور أحيانًا والغم أحيانًا أخرى " وفى المقابل ذكر الكندى أن نفس الإيقاعات وهى ( الرمل ) و ( خفيف الرمل ) و (خفيف الخفيف ) و ( الهزج ) ، تحرك الروح نحو " أعمال السرور أحيانًا والأعمال الفرحية أحيانًا أخرى " .

وحيث إن هذه الإيقاعات الأربعة جميعًا من النوع الخفيف ، أى أنها دائما تقرن بالبهجة ، فإننا يمكن أن نؤكد أن سعديا أو الناسخ قرأ الأربعة حروف الأولى فقط من الكلمة العربية ( الفرحية ) وأخطأ فى كتابتها حيث كتبها ( الغم ) ، ومن المؤكد أن هذا ليس خطأ الكندى ، حيث إن كلتا الرسالتين اللتين كتبهما تتفقان فى هذه النقطة فيما قاله الكندى .

٣٧
صـ
٦٢٣

ويمكن القول إن استخدام سعديا لمصطلح ( الغم ) هو المصطلح الصحيح ، لأننا بصدد ذكر ميول مختلفة ، وليس من الضرورى أن تتضمن الميول المختلفة ميول متعارضة .

ويعتبر مؤلفو المعاجم العربية السرور والفرحية ميول مختلفة ، حيث إن السرور شعور إيجابى " لا يعبر عنه خارجياً " ، بينما الفرحية شعور فعال يتم التعبير عنه خارجياً بطريقة واضحة .

ومما سبق يمكن للقارئ التصور بأن تفسير سعديا للإيقاعات ليس واضحاً كما يجب ، ومن المؤكد أنه أوجد صعوبات لمترجمى العبرية اللاحقين كما سيتضح ممن عقدوا المشكلة التى كانت ولا تزال بعيدة .

| ٣٨ |
| --- |
| ص |
| ٦٢٤ |

# الفصل الخامس

## التفسير العبرى المحلى

" رسالة صعبة " Steinschneider : Bet ozar ha Sifrut

يعد سفر ( ha-emunot ) لترجمة ( بيترون ) أول الترجمات العبرية لكتاب ( سعديا ) - " الأمانات " ، الذى عرف فى اللغة الإنجليزية باسم (الترجمة القديمة ) أو ( إعادة الصياغة ) .

وقد ظلت هذه الترجمة منسوبة إلى ( براخيا هانا كدان - القرن الثانى عشر ) ، حتى ظهور مخطوط لها بالفاتيكان ( ٢٦٩ بتاريخ ١٠٩٥ م ) ، مما جعلنا نشك فى هذا النسب ، إلا إذا قبلنا رأى ( Dukes ) المشكوك فيه أيضا بأن هذا التاريخ هو عام ( ١١٩٥ م ) .

كذلك مما يجعلنا نشك فى النسب ، إصرار ( شتاين شنايدر ) وآخرون على أن ( ناكدان ) لم يكن ملمًا باللغة العربية ، وبالتالى يصعب أن يكون هو المترجم .

وقد رجح الدكتور ( إيساك برويد ) ، أن يكون ( موشى بن يوسف ) الذى ذاع صيته فى ( لوسينا Lucena ) فى النصف الأول من القرن الثانى عشر هو مترجم هذا السفر ، ولكننا لا نعلم المصدر الذى اعتمد عليه الدكتور ( إيساك ) فى هذا الزعم .

وهناك أيضا احتمال آخر وهو الأكثر قبولاً أن تكون هذه الترجمة أو التفسير لأحد المقيمين ببابل أو فلسطين .

## ( ١ )

# النص

توجد المخطوطات الخاصة بترجمة (بيترون) فى عدة مكتبات ، منها مكتبة بوديليان بأكسفورد ، تحت رقم ( opp ٥٩٩ . )، وزوتنبرج بباريس – رقم ( ٦٦٩ ) ، ودى روزى ببارما – رقم ( ٧٦٩ ) ، وميونخ – رقم ( ٤٢ ) ، وعثمانى بالفاتيكان – رقم ( ٢٦٦ ، ٢٦٩ ) .

وقد نشر ( شتاين شنايدر ) المبحث الخاص بالموسيقى والموجود بمخطوط ميونخ فى جريدة ( ايزج جريبر ) باسم ( Bet ozar ha-Sifrut ) (ص – ٣٠ عام ١٨٨٧ م ) .

٣٩
صـــ
٦٢٥

وفيما يبدو أن ( شتاين شنايدر ) عالم اللغة العبرية الكبير ، قد عجز عن فهم بعض المصطلحات القديمة فى هذه " الرسالة الصعبة " كما أطلق عليها ، كما أنه لم يحاول إعادة صياغة حتى تلك الأشياء الواضحة التى حذفها الناسخون .

ولهذه الأسباب ، أصبح من الضرورى تقديم نص حديث ومنقح لترجمة ( بيترون ) . وهذا النص معتمد على مخطوط غير محدد الهوية حتى الآن ، وموجود بمكتبة بودليان ومعتمد أيضا على مخطوط ميونخ كما كتبه ( شتاين شنايدر ) . وهذان المخطوطان معروف أصلهما أكثر من النص العربى الحالى لسعديا ، وهذه نقطة ذات تأثير ، سيتم تناولها عند التعليق على النص . كذلك يمكن الرجوع إلى جدول يضم تاريخ ونسب المخطوطات فى الملحق الأخير . (*)

(*) يلى ذلك النص العبرى إلى ( ص ٤١ ) ، ثم الترجمة الإنجليزية رقم ( ٢ ) .

| ٤٣ |
|---|
| صـ |
| ٦٢٩ |

( ٣ )

## التعليق

يعد هذا النص المعاد صياغته حديثًا لترجمة ( بيترون ) ، ذا فائدة مزدوجة ، حيث إنه يقوم بتكملة الأجزاء الواضحة التى حذفها الناسخون عن إهمال ، بالإضافة إلى أن إعادة الصياغة هـذه ، تعتبر بالفعل ترجمة حرفية ، كتبت بعض أجزاؤها بإسهاب .

وبينما يرجع جزء كبير من المادة المضافة إلى رغبة المترجم فى الحصول على ترجمة صادقة لترجمة ( بيترون ) ، فإن بعضًا منها ربما أتى من تفسيرات أدخلها الناسخون على النص فيما بعد

ويحتوى هذا النص المعاد صياغته على صعوبات ، بسبب وجود مصطلحات فنية محيرة به ، كالتى وردت فى نص (سعديا) تمامًا .

وقد انحرف مؤلف ( بيترون ) الذى يسير بوضوح على نهج ( سعديا ) عن النص العربى ، وذلك فى مبحث سابق للنص الذى أوردناه هنا .

فبينما أصر ( سعديا ) على التأثير الضار المفرد للألوان والعطور ، ثم انتقل إلى حاسة السمع قائلاً :-

" وهكذا يثير الصوت والتنغيم واللحن المنفرد حساسية فى النفس ولكن شئ واحد فقط ........... "

| ٤٤ |
|---|
| صـ |
| ٦٣٠ |

يفسر نص ( بيترون ) ذلك ، قائلاً :-

" وهكذا فالنغمات واللحن عندما تعزف بلحن واحد وتنغيم أو صوت مفرد ، فإنها تثير فى النفس مزاج واحد فقط ....... "

وفى مبحث آخر تال للنص الذى أوردناه ، يقول ( سعديا ) :-

" من عادة الملوك خلطهم معًا " . مع ملاحظة أن هذا الخلط يفرز أمزجة محددة مختلفة فى نفوسهم ، عند استماعهم للإيقاع مع اللحن .

بينما نجد ( بيترون ) يضفى دقة أكثر حيث يقول : -

" كان من عادة الملوك ربط الإيقاعات ببعضها " ، وأن هذه الأمزجة المختلفة كانت تفرز عن سماعهم " لنغمات اللحن لهذه الإيقاعات " .

ويظهر بوضوح فى بداية هذه المباحث ، أن نظام المصطلحات الفنية فى ( بيترون ) ، يختلف عن الأصل العربى ، أى أن الكلمة العربية (صوت) يقابلها بالعبرية ( yebibah ) وكلمة ( تنغيم ) يقابلها ( ni'nu'ah ) وكلمة (لحن) يقابلها ( niggun ) .

ونحن نألف مصطلح ( niggun ) ، ولكن ليس الوضع كذلك مع المصطلحات ( yebibah ) ، ( ni'nu'ah ) ، ( ne'imah ) .

وكما سبقت لنا الإشارة ، إنه أسوة باللحن العربى الذى يرمز فى الأصل إلى ( الأصابع ) ، ثم تم استخدامه للإيقاع ، لأن الإيقاع عادة ما يعبر عنه من خلال اللحن ، كذلك فإن الكلمة العبرية (niggun) ترمز أيضا إلى ( الأصابع ) وتم استخدامها فى الإيقاع . ومع ذلك فقد كان هناك انسجام لغوى أكبر فى اللغة العبرية فى استخدام كلمة ( niggun ) بمعنى (ينقر)، ومنها (niggen) بمعنى ينقر أو يعزف على آلة موسيقية . و (niggun) بمعنى الضرب على آلة موسيقية ، لذا فقد جاء مصطلح ( niggun ) ليعنى ما يعزف إيقاعياً بواسطة الضرب أو النقر .

وتسير المصطلحات العربية على خط مشابه ، حيث نجد كلمة (ضربَ) بمعنى ينقر ، ومنها ( ضربة ) بمعنى نقرة على آلة موسيقية ، و ( ضَربْ ) بمعنى ( الضرب الإيقاعى ) . (*)

ويبدو أن استخدام مصطلح ( niggun ) فى نص ( بيترون ) للرمز للإيقاع ، مثبت فى الترجمة العبرية لجمهورية أفلاطون التى قام بها ( شمول بن يهوذا - عام ١٣٢١ م ) .

(*) يصطلح عليه فنياً باسم ( دور الإيقاع ) - ( المراجع )

| ٤٥ |
|---|
| ص |
| ٦٣١ |

ونقرأ فى مبحث من الكتاب الثالث الذى يشير إلى العناصر الأساسية للموسيقى عبارة : -

" عزف ولحن متفق عليه "

وهى تشير إلى أن مصطلح ( niggun ) يعادل ( عزف )

وهو بهذا على النقيض من النظام الإغريقى الأصلى .

وفى سفر ( ha-iqqarim ) ( ليوسف ألبو - ت ١٤٤٤ م ) نجد أيضا إشارة إلى كلمة ( عزف موسيقى ) بمعنى إيقاع .

وبدون شك فإن مؤلف ( بيترون ) استخدم مصطلح ( نقرات ) ومفردها ( نقرة ) بمعنى ضربات بوصفها الوحدات الأساسية التى تكون الضرب الإيقاعى ، وهى مشتقة من كلمة عبرية بمعنى " يحرك " ، وكلمة " هزة " تستخدم بمعنى الحركة أو التلويح بفرع نخيل أثناء إنشاد الترانيم بالهيكل أو المعبد اليهودى . وهى تذكرنا بعادة العرب فى الضرب بالقضيب أو الفرع أثناء الإنشاد .

ويستدعى التداخل بين كلمتى ( نقرة ) ، ( نغمة ) فى المبحثين السابقين بعض الملاحظات المهمة فبالنسبة إلى العود ، قد سبقت لنا الإشارة بتأثر الإيقاع بالنقرات على الأوتار التى تُصدر بالتالى النغمات ، وبعبارة أخرى فإن النقرات تعد السبب والنغمات هى النتيجة ، وهكذا فالأمر يعتمد وجهة النظر فيما إذا ذكرنا أن النقرات أو النغمات تعد العناصر الأساسية للإيقاع .

وينطبق هذا أيضًا على اللغة العبرية ، كما يتضح من نص (بيترون) ، فقد ذكرت كلمتى نقرات و نغمات كعناصر أساسية للإيقاع ، فجاءت النقرات كسبب والنغمات كنتيجة .

ولم يظهر هذا التقسيم فى الأصل العربى ( لسعديا ) من قبل ، فما الذى دعى مؤلف (بيترون) لأن يعطيه هذا القدر من الأهمية ؟

ربما لأن المؤلف لم يكن مقتنعًا باستخدام الكلمة العبرية الغير محددة ( ne'imot) لتقابل الكلمة العبرية ( نغمات ) ، حيث كان يجب استخدام مصطلح (نقرات) ، ولهذا السبب استخدم كلمة ( ni'nu'ot ) بمعنى (نقرات) لكونها أكثر دقة . كما أدرك المؤلف من نص (سعديا) ومن مصطلحات فنية أخرى - مثل مصطلح (زمان) ، أن موضوع النص هو الإيقاع وليس اللحن.

وهناك أيضا إمكانية أن تكون ترجمة المخطوط العربى لكتاب (الأمانات) وهى تشتمل على كلمة (نقرات) وليس (نغمات) ، استلزمت استخدام مصطلح (ni nu ot) بمعنى (نقرات) وهو الأكثر دقة من ( ne'imot).

وإذا عدنا إلى المبحث الثانى من المبحثين أعلاه ، سيتضح أن إشارة (سعديا) إلى " عادة الملوك فى مزجهم " تعود على الإيقاعات ، وهذا ما يوافق عليه ( بيترون ) تمامًا . وأن الملوك طبقًا لنص ( سعديا ) ، كانوا يستمعوا إلى (دور الإيقاع) أو النموذج الكامل للتتابع الديناميكى للنقرات ، وبالعبرية ( ni' nu'ot ) بمعنى نقرات ، مما يميز إيقاع عن آخر .

٤٦
ص
٦٣٢

ويذكر مؤلف ( بيترون ) نفس الشىء ، كما سبق وأوضحت ، ولكن بطريقة أخرى : " إن النغمات واللحن " ، هى ما كان يستمع إليه الملوك ، كما أنه يعبر عن الترابط بين النقرات والنغمات .

ويستدعى أيضا استخدام مصطلح ( Yebibah ) العبرى الدارج ، لمعنى صوت بعض الاهتمام، سيما أنه يبدو أحد الأساليب المستخدمة قديمًا، فقد جاءت هذه الكلمة فى المبحث التمهيدى الذى تناول تأثير اللحن والنغمة والصوت المفرد ، وأيضا فى تعريفات الإيقاع ، مرادفة لكلمة (صوت)، وربما كانت تحمل المعنى الذى جاء فى التلمود (التعاليم اليهودية) والمدارش (التفسير اليهودى للتوراة) ، كأصغر وحدة قياسية للصوت يمكن إدراكها .

وفيما يتعلق بالنص ذاته ، وبالأخص الأجزاء المحذوفة منه ، فقد بدأ أنه من الضرورى وضع كلمة أو كلمتين ، حيث إن هذا الحذف يحتمل عدة تفسيرات . فقد حذف الناسخ بإهمال ، الكلمات الأخيرة من الفصل الخاص بالإيقاع الأول ، والكلمات الأولى من الفصل الخاص بالإيقاع الثانى ، بسبب انتقال بصره من الوحدة الأولى للثانية . وحيث إن نفس الكلمات قد حذفت من مخطوط بودليان ومخطوط ميونخ ، فمن الواضح أنهما قد أخذا من نفس المصدر . كما حذف أيضا الجزء الأخير من الفصل الخاص بالإيقاع الثالث والجزء الأول من الفصل الخاص بالإيقاع الرابع من النموذج الأصلى لكلا المخطوطين ، مما يؤكد الحقيقة نفسها .

وقد أورد مؤلف (بيترون) ، عند ذكر الإيقاع الثالث فى سيره التام على نهج (سعديا) كلمة عبرية(*) تقابلها فى العربية كلمة (ساكنة) وهذا المصطلح خاطئ كما سبق أن ذكرت ، حيث أنه غير ملائم فى سياق هذا الموضوع .

وفى الاختلاف بين نص ( بيترون ) ونص ( سعديا ) فى الفقرة الفنية الخاصة بالإيقاع الخامس أهميـة كبيرة ، حيث إن نص ( الكندى ) يذكر كما سبقت لنا الإشارة " بين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه " ، وهذا التسلسل محل شك ، حيث إن هذا النوع من الخطأ شائع جداً بين الناسخين .

٤٧
صـ
٦٣٣

وتجدر الإشارة إلى أن نص (سعديا) يسير على نهج الكندى كما سبق أن ذكرنا أنه يقول " بين رفعه ووضعه " .

أما فى نص ( بيترون ) ، فنجد اختلافًا فى ترجمة هذه الفقرة حيث يقول " بين وضع الصوت ورفعه ( ورفعه ) ووضعه . فهل يمكن أن يكون هذا نتيجة للخطأ الشائع بين الناسخين فى قلب التضاد ، أم أنه إعادة صياغة مقصودة للنص نتيجة لذكاء المترجم ؟

(*) بمعنى ( ضعف ) .

ويبدو أنه علينا أن نسقط من حسابنا أنه خطأ نسخى ، ونعترف أن المؤلف قد أضاف جزءاً لمقولة ( سعديا ) بقوله : " بين وضع الصوت " ، بما يضمن سلامة النسخ من الأصل .

كذلك يجب أن نهتم أيضا بما يسمى بالخلط غير المتجانس فى الاستخدام لبعض المصطلحات، بمقارنة مواصفات الإيقاع الثالث والخامس، فنجد الإشارة فى الإيقاع الثالث إلى " زمن صوت واحد بين النقرات " ، بينما يذكر فى الإيقاع الخامس ، إنه " زمن نقرة واحدة " فى الوقت الذى يتحدث فيه النص الأصلى العربى لسعديا عن "زمن نغمة" فى كلا الإيقاعين.

وأيضا أشار مؤلف ( بيترون ) فى الإيقاع الثالث إلى " وضع اللحن (الإيقاع) " ، بينما تحدث فى الإيقاع الخامس عن " وضع الصوت " ، ويمكن تفسير هذا التناقض أن هذه العبارات لم تظهر فى نص سعديا العربى ، وإنما هى تفسيرات من الناسخ أضيفت فى النهاية إلى النص نفسه.

٤٨
صـــ
٦٣٤

# الفصل السادس

## الترجمة العبرية لـ ( بار حياة Bar Hiyya )

**"مصطلحاته الفنية العبرية تفتقر أحيانًا إلى الوضوح وإلى دقة المترجمين والكتاب التاليين له"**

**جود مان : الموسوعة اليهودية**

كان (إبراهام بار حياة) ويسمى أحيانًا (إبراهام جواديس) ، فيلسوف وعالم رياضيات ومترجم يهودى على درجة كبيرة من الشهرة فى عصره .

عاش فى إسبانيا وربما فى جنوب فرنسا بمقاطعة بروفانس ، ويحسب له أنه ساعد ( أفلاطون تيفولى ) و ( رودلف براغس ) فى ترجمة الأعمال العربية والعبرية إلى اللغة اللاتينية ، ربما من خلال اللغة الأسبانية ، وتوفى حوالى عام ( ١١٣٦ م ) .

وأحد أعماله التى تلقى اهتمامنا ، خلاصة فى العلوم الرياضية ، بعنوان " أسس الفهم " ، وبها فصل واحد يتناول علم الموسيقى ، ولكنه لسوء الحظ ، لم يبعد عن يد الزمن .

ويقال إن هناك رسالة كتبها بقلمه فى الموسيقى بالفاتيكان ( ٤٠٠ : ٤٠٥ م ) ، تعد ترجمة من العربية ، ويجب أن يكون معلومًا أن ( بار حياه ) تجاهل بوضوح فى مقدمة كتابه ( Zurat ha-arez ) أية أصول لكتاباته .

ومن المؤكد أن ( بار حياة ) قد ترجم كتاب الأمانات إلى العبرية ، أو على الأقل جزءًا منه . وفى الواقع توجد ترجمة عبرية ثالثة يفترض أنها لـ (H . Micheal) ، ولكن من المؤكد أن لدينا ترجمة عبرية لمبحث (سعديا) فى تأثير الموسيقى ، كتبها (بار حياه) ، موجودة فى كتاب ( Bet ya aqob) الذى كتبه (يعقوب بن حاييم فيروسال - عام ١٤٢٢ م) . ويعد هذا الكتاب تعليق على سفر ( ha-kuzari ) ، ( ليهوذا هاليفى - توفى عام ١١٤٠ م ) .

وعلى هذا فمن المؤكد أن هذا المبحث ينسب إلى ( بار حياه ) ، و(يعقوب بن حاييم) هو تلميذ العالم المشهور ( فرات ميمون ) بمقاطعة بروفانس ، وله تلميذان آخران حسب رواية ( شتاين شنايدر ) هما ، (ناتانيل كاسبى - عام ١٤٢٤ م) و ( مناحم بن يهوذا ) ، وقد كتبا فى تعليقهما على سفر ( Kuzari ) / ، عن مبحث (سعديا) فى تأثير الموسيقى ، وذكرا كليهما كتاب ( Megillat ha-megalleh ) ( لبار حياة ) كمصدر لهما .

٤٩
صـ
٦٣٥

وبينما يبدو أن ترجمة ( بار حياة ) ترجمة مستقلة ، إلا أنه من الواضح أيضا أنه راجع ترجمة ( Piteron ) كما سيظهر فى التعليق .

وهذه الترجمة ذات قيمة ، حيث إنها ساعدتنا على فحص العديد من الفقرات المشكوك فيها ، والتى تواجهنا فى نص ( سعديا ) العربى والترجمة العبرية لـ ( Piteron ) .

## ( ١ )

## النص

فى عام ١٨٨٧ م، طبع (شتاين شنايدر) ترجمة (بار حياة) لـ (سعديا) فى الموسيقى، كما كُتب فى كتاب (يعقوب بن حاييم فيروسال Bet ya aqob، وظهر فى جريدة ( إيزج جربير ) باسم ( Bet ozar ha-sifrut-Jaroslau, ) صفحة ٣٠ و عام ١٨٨٧ م .

وقد قام (شنايدر) بالعديد من التنقيحات ، ولكنه لم يقدم مراجعة تامة، وفى الواقع إن بعض تنقيحاته جاءت خاطئة تماماً ، ولم يهتم حتى بتصحيح قواعد اللغة . ومن هذا المنطلق ، فإننا نقدم نصه بصورة منقحة . (*)

| ٥٢ |
|---|
| صـ |
| ٦٣٨ |

## ( ٣ )

## التعليق

يعتبر ( شتاين شنايدر ) أن ترجمة ( بار حياة ) لمبحث الموسيقى من كتاب الأمانات كما كتبت فى (Megillat ha-megalleh) ترجمة أدبية من اللغة العربية ، بينما يدعى دكتور ( مالتر ) ، أنه بعيداً عن بعض الاختلافات فى المصطلحات الفنية ، فإن هذه الترجمة متفقة تماماً مع ترجمة ( ابن طبون ). وكلا هاتين المقولتين خاطئ ، فإن عقد مقارنة بين نص ( سعديا ) العربى ونص ( بار حياة ) العبرى ، يوضح أن ترجمة ( بار حياة ) ليست " ترجمة أدبية " ، لأنها أطالت أحياناً واختصرت أحياناً أخرى فى وصف ( سعديا ) لتأثير الإيقاعات ( فى كل الإيقاعات ما عدا الأخير ) .

| ٥٣ |
|---|
| صـ |
| ٦٣٩ |

أما فيما يتعلق بنص (ابن طبون)، فنجد أم المصطلحات الفنية فى نص (بار حياة) لا تتعارض معه فقط ،إنما تتعارض مع بعضها البعض ، كما أن النص كما قدمه ( شتاين شنايدر ) لا " يتفق تماماً " مع نص ( ابن طبون ) كما سنرى فيما بعد .

ويحتوى نص (بار حياة) كما وصل إلينا ، على بعض صعوبات ليس من السهل تخطيها ، فهناك أجزاء مهمة قد حذفت، وهذا أمر يمكن التعامل معه، إذا ما قورن بالمصطلحات المحيرة التى يزدحم بها النص . وربما يكون قد

(*) يمكن الرجوع للنص الأصلى لسعديا . ( المراجع )

تم شرح وتوضيح هذه الأجزاء المحذوفة بدرجة كافية عند إعادة كتابة النص ووضع ملاحظات إضافية عليه .

أما بالنسبة للأمر الثانى ، فإنه يتطلب معالجة أكثر توضيحًا ، فطبقًا لنص ( بيترون ) ، فإن الإيقاعات الثمانية ( niggunim )، تتألف من نقرات ( ni'nu'ot ) مختلفة القياس، بينما استخدم ( بار حياة ) مصطلحات عبرية أخرى ، فقال إن الإيقاعات الثمانية ( tenu ot ) تتألف من نقرات ( neginot ) مختلفة القياس .

ومن المؤكد أن نص ( بار حياة ) الحالى استخدم ثلاثة مصطلحات واضحة لكلمة " نقرة " ، وهى (niggun) أربعة مرات ، ( neginah ) خمسة مرات ، ( tenu ah ) مرة واحدة .

ولكن هذا الاختلاف يرجع ، كما كشفت الانتقادات الموجهة للنص إلى إهمال الناسخين ، وهو ما لم يعلق عليه حتى ( شتاين شنايدر ) . واستخدم كلمة ( tenu'ot ) فى الإيقاع الثالث ، يعد خطأ واضح ومن الصعب أن نحدد الكلمة المناسبة هنا ، سواء أكانت ( niggunim ) أو ( neginot ) وإن كانت الصفات النوعية فى الإيقاع الأول تشير لأن كلمة ( neginot ) هى الأصح .

وهذا يعنى أن ظهور كلمة ( niggunim ) فى وصف الإيقاعات هو خطأ من النساخ . ولكن هذا لا يمنع استخدامها فى الجملة الاستهلالية لهذا النص الذى قدمناه ، واستخدامها أيضا بمعنى مختلف فى الخاتمة التى سيتم الإشارة إليها فيما بعد .

وكما أشرنا أن استخدام مصطلح ( neginah ) بمعنى نقرة صحيح لغويًا ، لأنه يأتى من ( nagan ) بمعنى ينقر . وتشكل هذه النقرات المختلفة الترتيب ، مقياس ( shi'ur ) وهو التركيب الذى يؤلف منه دور الإيقاع ( tenu'ah ) .

ولسوء الحظ ، فإن المعجم يلقى القليل من الضوء على المفهوم الموسيقى لمصطلح ( tenu'ah ) ومفردها ( tenu'ot ) ، وهو يشير فى علم الفلسفة لكلمة " حركة " بالعربية .

وعلى هذا ومن عبارة " الزمن المستمر بعد الحركة " كما جاءت فى الترجمة العبرية لكتاب علم الطبيعة لأرسطو ( الفصل الرابع ، صفحة ١١ ) وأيضا فى علم العروض أو علم النحو العبرى ، نجد أن كلمة ( tenu ah ) لها نفس المعنى فى اللغة العربية وهو حركة .

٥٤
صـ
٦٤٠

وقد تحدث (شمطوب بن يوسف بن بلاقيرا – توفى عام ١٣٠٠م) ، فى كتاب (Megor hayyin) المفسر العظيم لكتاب (fons vitue) (لابن جابرئيل – ت ١٠٥٨ م ) عن مصطلح (tenu'ahof'gol) بمعنى تشكيل الكلمة فى اللغة ، ومصطلح ( tenu'ah'of ne'imot ) بمعنى الإيقاع أو أزمنة النغمات .

وبسبب ندرة الأعمال العبرية التى تتناول علم الموسيقى ، فإننا سنتتبع المصادر القليلة الموجودة لدينا ، وفى الحقيقة أن المبحث الوحيد ذو الصلة المباشرة بموضوع حديثنا يوجد فى سفر ( musre ha-filosfim ) (ليهوذا الحرزى – القرن الثانى عشر ) ، الذى يعتبر ترجمة من الكتاب العربى (آداب الفلاسفة) ( لحنين بن أسحق – ت ٨٧٣ م ) ، والذى يقال إنه بدوره مقتبث من أعمال يونانية . وعلى هذا فالمبحث يستحق أن يُقتبس كاملاً على الرغم أنه غير ممكن ، لسوء الحظ مراجعته على الأصل العربى الذى اندثر ، كما أنه غير موجود فى الخلاصة العربية التى قدمها ( محمد بن على الأنصارى – ١١٩٨ م ) .

وهذا هو النص العبرى الذى تُرجم من الأصل العربى المفقود لكتاب (آداب الفلاسفة) ، كما ترجم أيضا إلى الألمانية ( loewenthal ) فى كتابه (حنين بن إسحاق) .

٥٥
صـ
٦٤١

ويعتبر نص ( بار حياة ) ، هو الوحيد الذى يؤكد على أن مصطلح (tenu'ot) يرمز إلى الإيقاعات . وعلى الرغم من أن نص ( بيترون ) يشير إلى مصطلح ( ni'nu'ot ) ، وهو ينتمي لنفس الأصل بمعنى نقرة متحركة فى الإيقاع ، نجد أن ( بار حياة ) استخدم مصطلح ( tenu'ot ) بمعنى سلسلة من هذه النقرات أى [دور إيقاعى] .

ومن المسلم به أن استخدام ( بار حياة ) لهذا المصطلح فى النص الحالى يظهر بعض المتناقضات ، إلا أنه يمكن وضعه تحت ثلاثة عناوين : -

١ . استخدامه لكلمة ( tenu ot ) فى مقدمة النص ، إلا أن أصله الحقيقى هنا مشكوك فيه ، بسبب الكلمات المجاورة واختلافها فى النوع . (من حيث تذكير الكلمة أو تأنيثها) . وحتى إذا كان المصطلح تفسير أدخل على النص فيما بعد ، فقد تأكد استخدامه بمعنى إيقاعات فى فقرة تالية (انظر أسفل) .

٢ . استخدامه فى شرح الإيقاع الثالث ، وهنا يتضح أن الناسخ أخطأ عند وضع مصطلح ( neginot ) بمعنى نقرات .

٣ . أخيراً استخدامه فى الخاتمة عن تأثير الإيقاعات ، وهو ما لم نورد نصه أو ترجمته هنا ، حيث نجد المعنى الصحيح للمصطلح واضح .

فسعديا يقول فى الإشارة إلى الألحان كما ذكرنا من قبل " أن من عادة الملوك خلطهم واحد مع الأخر " . وفسر ( بيترون ) كلمة " هم " أنها الإيقاعات أو الألحان ، فى حين استخدم ( بار حياة ) مصطلح (حركات) كما يتضح من المبحث كله .

وحتى يتفق ( بار حياة ) مع ( سعديا ) و ( بيترون ) ، فقد تحتم استخدام مصطلح ( tenu ot ) بمعنى إيقاعات ، وعليه فقد أفرط الملوك فى عادة مزج الإيقاعات .

كما أظهر ( بار حياة ) أيضا أن أمزجة معينة تتولد لدى المستمعين عند سماعهم إلى نقرات الدور الإيقاعى ، وبعبارة أخرى تأدية هذه الإيقاعات المختلفة نقرة بعد الأخرى تباعًا بمقاديرها المختلفة مقترنة بالنموذج الغنائى وأزمنة النقرات ، ينتج عنه أمزجة مختلفة أو حالات ذهنية يفترض أن تكون مفيدة .

وإذا تساءلنا عن سبب التناقض المباشر بين المصطلحات الفنية لدى كل من ( بيترون ) و( بار حياة ) ، فهناك سببان مفترضان : -

٥٦
صـ
٦٤٢

الأول :- أن ( بار حياة ) لم يكن ملمًا بالمصطلحات الفنية الموسيقية / والثانى :- أنه استخدم المصطلحات الشائعة فى إسبانيا ، فى حين استخدم ( بيترون ) تلك المصطلحات السائدة فى الشرق .

وإذا تأملنا فى هذين السببين ، نجد : -

١ . أن ( بار حياة ) أخبرنا بنفسه فى ( zurat ha-arez ) أنه كان رائدًا فى مجاله ، حيث نقل من خلال أعماله العبرية المتوارثة (الواسعة الاطلاع) ، بعض علوم كانت معروفة فقط بالعربية إلى آخرين معاونين له فى فرنسا . ونتيجة لعدم وجود مرشدين له ، فقد اضطر كما يقول دكتور (جود مان) : "ليس فقط أن يتكيف مع المصطلحات العلمية والفلسفية ، ولكن أن يكافح مع اللغة نفسها " .

وهذا كله يؤكد مقولة أنه لم يلم بالمصطلحات الموسيقية الفنية ، وبالتالى يمكن أن يخطئ ، وإن كان هذا الكلام يبدو بعيد الاحتمال .

٢ . إذا كان صحيحًا أن ( بار حياة ) ، تناول علم الموسيقى فى كتابه ( Yesode ha-te bunah ) ، فلابد أن يكون خبيرًا بالمصطلحات الفنية الخاصة بها ، حتى إذا افترضنا أنه نقلها عن مصادر عربية .

وعلى هذا ، فمن الواضح أن الإيقاعات كانت تسمى فى الشرق ( niggunim ) ، والنقرات الأساسية ( ni'nu'ot ) ، بينما عرفهما الغرب بكلمتى ( tenu'ot ) و ( neginot ) .

ويعتبر استخدام (بار حياة) لهذين المصطلحين بعينهما ، استكمالاً للنقاش السابق . بافتراض أن (بار حياة) ، كان لديه نص عربى لـ (سعديا) مختلف ، يتضمن بالفعل مصطلح نقرات بدلاً من نغمات .

وهذا يفسر سبب اختياره لمصطلح ( neginot ) ويقابله بالعربية نقرات ، بدلاً من ( ne'imot ) ويقابله بالعربية نغمات .

وأيضا جعله يدرك أن موضوع النقاش هو الإيقاع وليس اللحن ، مما حفزه على ترجمة الكلمة العربية ألحان بالكلمة العبرية ( tenu'ot ) ، وهذا بالطبع ما أحسه ، حتى بعيداً عن ظهور مصطلح نقرات فى النص ، مما جعله يكيف مصطلحاته وفقًا لهذا .

ويؤكد أيضا استخدام ( بار حياة ) لنص عربى لـ ( سعديا ) مختلف عما هو موجود الآن فى وصفه للإيقاع الخامس ، حيث ترجم ما قاله (سعديا) " نقرتين واحدة بعد الأخرى " ، بينما يقول نص (سعديا) الموجود لدينا الآن " نغمتان منفصلتان " .

ويأتى هذا الجزء فى كلمة نغمات بسبب خطأ بعض النساخ لنص (سعديا) ، فى قراءة كلمة (منفردتان) بدلاً من (متواليتان) ، وهذا ما وافق عليه ( ابن طبون ) جزئيًا كما سنرى .

وعلى الرغم من أن عدة مباحث فى نص ( بار حياة ) أفادتنا فى فهم النص العربى لـ ( سعديا ) بطريقة أفضل ، إلا أن مباحث أخرى كانت معوقة لهذا الفهم وخاصة فى صياغة الجزء الفنى فى الإيقاعين الثالث والخامس والمفترض أنه يشير إلى حركة المضراب على الوتر ، حيث قال (بار حياة) عن الإيقاع الثالث فى النص الموجود لدينا ، عبارة " بين رفعه ووضعه " ، وهو ما يعد تناقض مباشر عما قاله كل من (الكندى) و(سعديا).

٦٠
صـ
٦٤٣

ويعتبر فى رأيى خطأ فى نظام الحركة وكلام ناقص غير مستوف .
كما عكس أيضا ما قاله ( الكندى ) و ( سعديا ) ، فى الإيقاع الخامس
فقال " بين وضعه ورفعه ورفعه"، وإن كان نظام الحركة هنا يبدو صحيحاً
رغم عدم وضع الكلمة الأخيرة " ووضعه " .

ويظهر إطلاع ( بار حياة ) على نص ( بيترون ) وتأثره به فى الخاتمة
- ( لم ترد فى النص المكتوب ) - فيما يخص عادة الملوك فى سماع
الإيقاعات ، فيذكر ( سعديا ) فقط ، أنهم مزجوها وهو يلمح للمقامات ، فى
حين يحدد ( بيترون ) أن الإيقاعات هى التى تم مزجها ويتبعه ( بار حياة )
فى هذا بوضوح ، كما نجد ( بيترون ) يشير فى الجملة التالية إلى سماع
نغمات الإيقاع ، ويؤكد ( بار حياة ) على هذا بتحديده سماع مجموعة
نقرات فى دور الإيقاع فى حين أن النص الأصلى لسعديا ليس بهذه الدقة .

| ٥٨ |
| --- |
| صـ |
| ٦٤٤ |

# الفصل السابع

## الملخص العبرى لبراخيا ها ناكدان

Berakyah ha-Naqdan

**"لقد نويت تدوين الموضوع بشكل مختصر حتى لا يثير السأم وتسهل قراءته"**

**الخلاصة : - لبراخيا ها ناكدان**

اشتهر الكاتب الخيالى والمترجم براخيا بن ناترونى ها ناكدان فى أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر ، وعلى ما يبدو أنه عمل فى كل من مقاطعة بروفانس بفرنسا وبإنجلترا .

وقد اكتسب ناكدان شهرته كمصنف أكثر منه مؤلف ، رغم إطراء كل من Jacobos و Gollancz لما توضحه أعماله الشائعة، مثل Mishle shu alim و Dodi we nekdi و Mazref وخلاصة فى علم الخلاق ( بدون عنوان ) ، التى ارتكز الجزء الأكبر منها على سفر ha-emunot ( لسعديا ) .

ولقد رأينا أن نص ( بيترون ) يُنسب إلى براخيا ، ولكن حيث إنه يمكن القبول بالرأى القائل إنه لم يكن ملماً باللغة العربية ، إذن فلا يمكن أن يكون هو المترجم . وإن صح الرأى القائل بهذا ، فلابد أن يكون مصدره فى هذه الخلاصة ، ترجمة عبرية هى ( بيترون ) ، كما افترض معظم الخبراء . ويرجع السبب الرئيسى لهذا الادعاء ، أن هناك انحراف كبير فى الفصل الخامس فى كلتا المخطوطتان الموجودتان من كتاب الأمانات ، بمكتبة بودليان وأكسفورد ودار الكتب الوطنية ولينينجراد .

ولقد أوضح نص ( بيترون ) ، أن المترجم استعان بكليهما عند كتابة تفسيره ، فحيث إن نفس الانحراف موجود فى ملخص براخيا ، يمكننا أن نؤكد أنه ارتكز فى هذا الجزء على نص ( بيترون ) . ومن الجانب الآخر ، نلاحظ أن المصطلحات الفنية لبراخيا فى مبحث الموسيقى ، لم تظهر ارتباطًا قويًا بنص ( بيترون ) ، وإنما ظهر تشابهها مع نص ( بار حياه ) ، كما سيظهر عند التعليق على ذلك .

ومن الممكن أن نؤرخ لتاريخ كتابة هذه الخلاصة ، بالربع الأخير من القرن الثانى عشر ، لأن بعض الكتابات التى اقتبس منها براخيا كانت موجودة فى ذلك الوقت ، مثل كتاب ( Emunah ha-ramah ) ، لإبراهام بن داود ، وهو مكتوب فى الأصل باللغة العربية ، تحت عنوان ( كتاب العقيدات الرفيعة ) – عام ( ١١٦٨ م ) ، وكتاب ( الهدايات إلى فرائض القلوب ) لمؤلفه ( باية بن يوسف ) ، والذى ترجمه إلى العبرية ( ابن طبون ) بين عامى ( ١١٦١ ، ١١٨٠ م ) تحت اسم ( Torat hobot ha-Lebabot ) .

٥٩
صـــ
٦٤٥

وكما ذكرت فى الأسطر الافتتاحية لهذا الفصل ، أن كتاب براخيا جاء ملخصًا لنظريات ( سعديا ) وقد عبر عن ذلك بقوله : – " لقد انتزعت الكلمات من قشورها ، آخذا ثمرتين أو ثلاثة فقط " .

وبالرغم من تأكيدات براخيا لنا أنه لم يغير فى الأفكار الأساسية للنص، وتأكيد ( دهيرمان كولانكز ) على ذلك بقوله : – " إن براخيا لم يغير أو يشوه نصوصه ، ولم يغيرها اعتباطًا " ، إلا أننا نقلنا هذه العبارات حرفيًا ، حيث إن ( براخيا ) قد " غير " و " شوه " النص فى المبحث محل الدراسة ، كما سنرى ، وذلك إلى الحد الذى جعل من الصعوبة تفهم النص الفعلى عند سعديا بدون الرجوع إلى الترجمات السابقة .

## ( ١ )

## النص

نشر ( د . هيرمان كولانكز ) نص " الخلاصة " لبراخيا مع ترجمة له باللغة الإنجليزية فى الرسالة الأخلاقية لبراخيا The Ethical Treatises (لندن ١٩٠٢ م) . وعلى هذا يبدو أن تضمين هذه الدراسة لمبحث الموسيقى بهذا النص ، أو حتى ترجمته ذى أثر قليل ، إلا أن هناك أسباب أخرى تستلزم التعرض له ، أولها أنه من الأفضل للقارئ الاطلاع على كل ما يتعلق بنص سعديا للمقارنة بينها على أساس سليم.

وثانيهما أن النص يحتاج إلى تنقيحات طفيفة ، تمكننا من تقديم ترجمة له ، تحافظ على آراء براخيا ، أكثر من تلك التى قدمها د . هيرمان .

| ٦٠ |
| --- |
| ص ٦٤٦ |

وقد تناول براخيا أولاً ، مثل معلمه ، حاسة البصر ، وأظهر أن التنوع فى الألوان وخلطها أنفع للنفس من الإبقاء على واحد /، ثم انتقل إلى حاسة السمع وكرر نفس الملاحظة بالنسبة للأصوات والنقرات والإيقاعات أيضا .

ونورد فيما يلى ما قاله براخيا . (*)

## ( ٢ )

## الترجمة

تركت الترجمة الإنجليزية لهذا المبحث ، التى قام بها كولانكز الكثير مما نحتاجه ، فالترجمة إلى العبرية غير دقيقة ، بل غير صحيحة ،

(*) يرجع للنص الأصلى - (المترجم)

وخصوصًا الكلمات ( go,lot ) و ( neginnot ) و ( tenu'ot ) التى تشير إلى (الصوت) و ( الضوضاء ) و ( الترددات ) ، بدلا من أن تشير إلى (الأصوات) و ( النقرات ) و ( الإيقاعات ) ، كما جاء فى الترجمات العبرية الأخرى . كما أن المؤلف تحدث عن السكون والحركة فى النقرات الإيقاعية وليس عن الحدة أو الانخفاض للصوت.

وفى الحقيقة أن نص براخيا يبدو فى شكله المكتوب محيرًا ، بحيث لا يمكن فهمه على حقيقته دون الرجوع إلى النصوص العربية والعبرية السابقة التى تساعد على ظهوره فى صورة أكثر وضوحًا .

ومن المدهش أن ترجمة د. Bollancz لنص براخيا لهذا المبحث فى الموسيقى لم يكن أكثر وضوحًا . وهذه ترجمة جديدة باللغة الإنجليزية .(*) / [٦١ ص ٦٤٧]

وقد خلط براخيا بين الأمزجة المذكورة فى الفصل الثانى والثالث والرابع والثامن من نص سعديا ، وذلك بسبب اندفاعه هو والمترجمين العبريين نحو ما أسماه " بنزع الكلمات من قشورها " وهو ما سوف نعرض له فى التعليق .

## ( ٣ )

## التعليق

تبدو معالجة براخيا للموضوع للوهلة الأولى غير جديرة بالاهتمام ، عند اعتبارها إضافة إلى النصوص العديدة التى قدمت لشرح نص سعديا ، إلا أنها فى الحقيقة ليست كذلك ، حيث تقوم بالعديد من التفسيرات المفيدة .

(*) يرجع للنص الأصلى - (المترجم)

ففى الجملة الافتتاحية التى تسبق الجزء المقتبس ، حدثنا براخيا عن الأصوات والنقرات والإيقاعات بالترتيب ، وهذا لا يتفق مع المصطلحات التى استخدمها نص ( بيترون ) ، ولا مع النظام الذى سار عليه ، حيث نجد نص بيترون وهو الأصل الذى استقى منه ( براخيا ) ، يتحدث عن الإيقاعات والنقرة والصوت ، مستخدماً مصطلحات مختلفة وترتيب مختلف .

وهذا الاختلاف مهم إلى حد ما ، حيث يوضح أنه إما أن : -

١ . براخيا فضل استخدام مصطلحات أكثر قبولاً بالنسبة لليهود الشرقيين ، وهم الذين كان يكتب لهم . أو أنه

٢ . لم يستخدم نص ( بيترون ) كمصدر أساسى له . وهذا الاحتمال يبدو أكثر ترجيحاً ، رغم أن معظم المصادر المعترف بها اعترضت عليه . ولا يوجد مبرر يجعل براخيا لا يعتمد عند كتابه هذا المبحث الخاص فى الموسيقى بكل تقنياته على مصادر أخرى مساعدة ، ومع وجود ترجمة (بار حياة ) بالفعل كمصدر ملائم يمكن أن يُستقى منه .

ومن الممكن أن يكون ( بار حياة ) قد راجع النص العربى الأصلى لسعديا ، رغم أن وجهة النظر هذه ، يعارضها كل من ( شتاين شنايدر ) و(مالتر) ، أو أن يكون ( براخيا ) قد أطلع على ترجمة ( ابن طبون ) .

وقد استخدم (براخيا) المصطلحات الفنية الآتية على غرار (بار حياة) وهى : -

(وضعه ورفعه، سرور، إقدام، دم ، المُلك ، السيطرة ، عزف ، حركات)

كما استخدم ( ابن طبون ) الأربعة مصطلحات الأخيرة منها .

وهذا التطابق بين ( براخيا ) و ( بار حياة ) يستحق بعض الاهتمام ، ولكى لا ينبغى / المبالغة فى ذلك ، فالأكثر أهمية هو تضمين نص (براخيا) لمصطلحات (tenu ot) بمعنى إيقاعات، و(neginot) بمعنى نقرات، و(niggum)

٦٢
صـ
٦٤٨

بمعنى دور الإيقاع ، وجميع هذه المصطلحات استخدمها ( بار حياة ) ، فمصطلح ( tenu ot) مثبت استخدامه بمعنى إيقاعات فى المبحث الختامى الذى يتحدث عن عادة الملوك ، حيث نجد ( براخيا ) بقول : " إنه كان من عادة الملوك مزج هذه الإيقاعات ( tenu ot) واحد مع الآخر " . وعند سماعهم لدور الإيقاع ( niggun ) ، فإنهم كانوا يتأثرون تبعًا لذلك . فكلا التفسيرين يشيران إلى أن ( بار حياة ) هو المصدر الأساسى ( لبراخيا ) وليس النص العربى لسعديا ، أو نص ( بيترون ) أو ( ابن طبون ) .

وفيما يتعلق بالنص الفعلى لبراخيا الذى عرض لمبحث الموسيقى ، فإننا مضطرون إلى القول ، بأن المؤلف خلق الكثير من الحيرة ، بسبب الاختصار الشديد ، مما جعلنا نحاول إضافة الكثير ، لملء الثغرات الموجودة فى الترجمة ، بما يجعلها أكثر وضوحًا .

وعلى سبيل المثال ، خلط الدم لا يسبب كل الأمزجة التى ذكرها ، وإنما يسبب السيادة والسيطرة فقط ، والصفراء تسبب القوة ، بينما البلغم الضعف ، والسوداء تسبب السرور والحزن .

ولقد وضعت ملخص براخيا لمبحث الموسيقى ، تالى ترجمة (بار حياة)، أفضل من وضعه بعد ترجمة ( ابن طبون ) ، حيث إن الأكثر احتمالاً أن هذا الملخص يدين بالكثير إلى ( بار حياه ) ولأنه من المحتمل أيضا أن يكون براخيا قد كتبه قبل ظهور ترجمة ( ابن طبون ) ، رغم معارضة الآخرين لهذا الرأى .

# الفصل الثامن

| ٦٣ |
| --- |
| صـ |
| ٦٤٩ |

## الترجمة العبرية لابن طبون

" الترجمة العبرية الغامضة إلى حد ما "

الأدب اليهودى : شتاين شنايدر

عاش يهوذا بن صموئيل بن طبون ( ١١٣٠ : ١١٩٠ م ) بغرناطة التى كانت فى أحد الأوقات تمثل الحضارة الثقافية للعالم الغربى ، ولكنه قضى معظم حياته فى ( لونل - جنوب فرنسا ) . ويعد ( ابن طبون ) من أشهر المترجمين للأعمال العربية إلى اللغة العبرية .

وقد أكد ابنه (صموئيل) الأكثر شهرة (١١٥٠ : ١٢٣٠ م) ، إن يهوذا هو " أبو المترجمين من اللغة العربية " . ويعد كتاب الأمانات لسعديا والمعروف بسفر ha-emunot ، من أفضل ترجماته المعروفة ، وهو العمل الذى أكمله عام ١١٨٦ م ، طبقا لما أثبته كتاب ( Editio princaps ) .

وهناك احتمال كبير أن يكون ( ابن طبون ) قد اطلع على الترجمات السابقة ، وربما لم يكن مقتنعًا بها ، كما فعل بالنسبة لكتاب ( الهداية ) لبايه بن يوسف ، الذى أعاد ترجمته .

وتوجد العديد من المخطوطات لسفر ha-emunot ومنها المخطوطات الموجودة بالفاتيكان (عثمانى ٢٥٥،٢٧٠). وهناك ثمانى نسخ مطبوعة هى:-

نسخة القسطنطينية ( عام ١٥٦٢ م ) و أمستردام ( عام ١٦٤٧ م )
وأكسفورد (عام ١٧١٧ م) وبرلين (عام ١٧٨٩ م) وليبسيك (عام ١٨٥٩ م)
وليبسيك (عام ١٨٦٤ م) وكراكو (عام ١٨٨٠ م) وجوزيفو (عام ١٨٨٩ م) .
وقد اعتمد معظم هذه المراجع على كتاب ( Editio princeps ) .

وقد راجعت ثلاثة من هذه النسخ ، وهى نسخة أمستردام ( ١٦٤٧ م )
وليبسيك ( ١٨٥٩ م ) وليبسيك ( ١٨٦٤ م ) ، بهدف الاستفادة منها فى
هذه الدراسة ، ولكن لم يقم أى من محررى هذه النسخ بتقديم أية محاولة
للوصول إلى نقد كافى أو مراجعة للنص .

وقد اقترح العديد من علماء اللغة العبرية البارزين ، بما فيهم (margulies)،
و (Bacher) و (Coldziher) ، بعض تصحيحات لأجزاء من سفر ( Emunot ) ،
ومع هذا لم يقترح أحد منهم تنقيح لمبحث الموسيقى المحير ، وإن كان
(د. جاكوب جودمان) هو الوحيد الذى ضمن كتابه (Religions philosophie
des Saadia ) [*] عام ( ١٨٨٢ م ) / عدد قليل من المقترحات ، تهدف إلى
توضيح مبحث الموسيقى ، وذلك رغم أن معظمها جاء فى مبحث الموسيقى
برسالة إخوان الصفا فيما بعد ( أواخر القرن العاشر ) ، والتى ترجمها
وقسم أجزاءها إلى اللغة الألمانية ( ديتريش ) عام ( ١٨٦٥ م ) ، فى كتابه
( Propaedeutik der Araber ) .

٦٤
ص
٦٥٠

## ( ١ )

## النص

عودة إلى عام ( ١٩٢١ م ) ، حيث وعد ( د . هنرى مالتر ) مؤلف
كتاب سعديا كاون العظيم ، بنشر نص منقح لترجمة ( ابن طبون ) " يرتكز

(*) اسمه بالعربية ( الفلسفة الدينية لسعديا ) . (المترجم)

على جميع المخطوطات الموجودة ويختار المناسب بدقة من بين التنقيحات العربية" ، وكذلك يفسر كل "الصعوبات" الموجودة بمبحث الموسيقى . وقد اكتمل هذا العمل بالفعل عام (١٩٢١ م) ، إلا أنه لم ينشر ، الأمر الذى جعل تحرير نص صحيح لمبحث الموسيقى خال من العيوب شىء بعيد، ويعد أمنية.

وقد ارتكز هذا النص الحالى ، على نص كتبه ( Slucki ) - ليبسيك (١٨٦٤ م) ، حيث قدم الكاتب عدد من الملاحظات الدقيقة على الفصول الخمسة الأوائل ، بينما قام ( I-Dines ) بتقديم ملاحظاته على بقية الفصول ، رغم كونه لم يلق الضوء على الصعوبات التقنية فى هذا المبحث. وكما ذكرت، فقد راجعت أيضا نسخ أمستردام ( ١٦٤٧ م ) وليبسيك ( ١٨٥٩ م ) .

وها هو نص ابن طبون. (*)

٦٨
صـ
٦٥٤

## ( ٣ )

## التعليق

على الرغم من أن ترجمة ( ابن طبون ) هى أكثر الترجمات العبرية المكتملة التى تناولت مبحث سعديا فى الموسيقى ، فإن بها عيوب . وقد أعلن ( د . مالتر ) أن هذه الترجمة هى الأكثر دقة ومعرفة بصفة عامة .

ويبدو أن هذا الادعاء لا يتفق مع الحقائق ، بدرجة تجعلنا نشك أن (ابن طبون) فهم الغرض من هذا المبحث فهماً صحيحًا . وفى الحقيقة ، فأنا أميل إلى قبول الرأى الأكثر اعتدالاً للدكتور ( Max schoessing ) والقائل بأن ( ابن طبون ) ، قد ترجم الأخطاء الموجودة فى الأصل دون الاهتمام بالمعنى ، أو على الأصح ، فهناك نقص فى فهم المبحث .

(*) ينظر للأصل . (المترجم)

ويتضح من طريقة معالجة ( ابن طبون ) صحة هذه الانتقادات ، فإذا رجعنا إلى الأصل العربى لسعديا ، نجده يتحدث عن (الصوت) و (التنغيم) و ( اللحن ) ، فى حين هود ( ابن طبون ) هذه المصطلحات ، فوضع لها المصطلحات التالية ( qol ) للصوت ، و ( ne imah ) للنغمة ، و ( neginah ) للحن ، واستمر فى استخدام المصطلحين الأخيرين فى وصفه للإيقاعات الثمانية على ما يبدو بمعناها الأدبى ، مشيراً إلى الأصابع أكثر من الإيقاعات ، وقد عمل على مطابقة هذين المصطلحين مع المصطلحات العربية (نغمة) و (لحن). دون أن يكلف نفسه عناء فهم موضوع الدراسة أو كما قال د. ( Schloessinger ) ( دون الاهتمام بالمعنى ) .

وحيث أن نص (ابن طبون) معروف بين اليهود المحدثين والمستشرقين، لذا يجب إن نحمله مسئولية سوء فهم نص سعديا الذى ظل سائداً حتى وقت قريب .

ويعد ( رابى فرانسيس كوهين ) وهو مؤلف أغلب المقالات الفنية فى الموسيقى بالموسوعة اليهودية ، أحد الذين ضللتهم المصطلحات الفنية لابن / طبون ، فقد استنتج من مصطلح ( niggun ) و ( ne'imahi ) الموجود بسفر Emunot ، أن " السلالم الموسيقية وأبعادها متضمنة فى الموضوع .

٦٩
ص
٦٥٥

وقد أدرك ( د . مالتر ) وجود خطأ ما فى نص ابن طبون ، حين وعد عام ( ١٩٢١ م ) " بشرح " بعض " الصعوبات الكبيرة " ، بإصدار نسخة جديدة من سفر ha-emunot ، لكنها لم تنشر كما سبقت الإشارة . ويوجد شك فى مدى كفاءة هذا العمل ، بسبب أن د . مالتر لم يكن متفهماً للمصطلحات الفنية المستخدمة فى النص ، وهناك مثالين على هذا .

الأول أن ( د . مالتر ) ، قال عند التحدث عن الألحان المذكورة فى كتاب " تعليق على الأناشيد الدينية " لسعديا ، إن " هذه النغمات التسعة (المفروض الثمانية ) " ، لها نظير فى مبحث الموسيقى بكتاب الأمانات ،

وهذه العبارة خاطئة تماماً ، فالنغمات الموسيقية التى تحدث عنها سعديا فى كتاب " الأناشيد الدينية " ، هى الأصابع ، بينما انصب وصفه فى كتاب الأمانات على الإيقاعات ، وهذا يفسر لنا سبب عدم فهم (د . مالتر ) للمصطلحات الموجودة بكتاب الأمانات ، حيث قال : "لقد بادر سعديا بوصف النغمات الموسيقية الثمانى الأساسية وأبعادها أو أنصاف أبعادها".

وكما سيتضح لنا ، فإن سعديا كان يقصد الإيقاعات والنقرات وليست النغمات الموسيقية الأساسية وأبعادها أو أنصاف أبعادها . وعلى ما يبدو أن ( د . مالتر ) قد قرأ نص ( ابن طبون ) قراءة أدبية تماماً كما فعل ابن طبون نفسه ، عند ترجمته لنص سعديا " لم يهتم بالمعنى " .

فقد أشار كل من (سعديا) و (ابن طبون) بوضوح إلى مقدار أو قياس اللحن ( shi'ur ) ، أو ( neginah ) للحن أو الإيقاع وزمان أو زمن النغمة بمعنى نغمة أو ضربة ، بما يعد إشارة كافية لأى شخص ملم بالموسيقى أن هذه المصطلحات تشير إلى الإيقاعات وليست النغمات .

وكان من الطبيعى أن يفترض ( ابن طبون ) انطلاقًا من فهمه لمصطلحات نص سعديا فهمًا أدبيًا أن مصطلح ( وضعه ورفعه ) ومن المحتمل أن تكون قراءة ( وضعة ورفعة ) يشير إلى الدرجة الصوتية فى علاقاتها بالنغمات بمعنى " الحدة والثقل " ، أكثر من الحركات الفيزيائية فى علاقتها بالنقرات ورغم هذا ، فهناك أسباب قوية لهذا الادعاء ، تعود إلى ( Rabbinical ) ، فقد كانت المصطلحات الفنية المستخدمة فى ( te'amim ) وراء هذا كله . وكما ذكرنا أن مصطلح / (وضعه ورفعه) يشير إلى الحركات العليا والسفلى للمضراب على الآلة الوترية . (*)

٧٠
ــــ
ص
٦٥٦

(*) المقصود بالحركة العليا ، أى من اعلى إلى أسفل على الأوتار بواسطة المضراب ( ويعرف باسم ريشة ) ويعرف المصطلح الفنى لها باسم ( صدة ) ويرمز لها بالعلامة ( ٨ ) أما السفلى فهى عكسها ويعرف مصطلحها باسم ( ردة ) ويرمز لها بالعلامة ( ٧ ) - (المراجع)

وفى عام ( ١٨٦٩ م ) عبر ( شتاين شنايدر ) عن شكه فى ملاءمة استخدام كلمة ألحان لتعبر عن مصطلح ( neginot ) فى نص ( سعديا ) ، وأيضا لم يدرك ( جاكوب جودمان ) كلية ، أن الإيقاعات وليس الأصابع هى موضوع نص سعديا ، حين ترجم مصطلح ( neginot ) باللغة الألمانية إلى (دلالة النغمات أو الشكل الأساسى) ومصطلح ( ne'imot ) إلى ( الضرب على الآلة أو الأبعاد ) وهذا ما دعى ( د . مالتر ) إلى التحدث عن " النغمات الموسيقية الأساسية وأبعادها وأنصاف أبعادها " ، فى الوقت الذى تحدث فيه د. ( Ackermann ) فى كتابه ( تاريخ الأدب اليهودى ) عن ( النغمات الثمانية ) الموجودة فى نص سعديا بمعنى الإيقاعى . وتوجد ملاحظات قليلة على نص ( ابن طبون ) أو التعليق عليها ، غير ما أوردته من ملاحظات نقدية ، ففى المقام الثالث عبر إدخاله لكلمة ( كل ) لمصطلح ( رفعه ووضعه) عن اعتقاده أن الكلام يشير إلى كل نغمة " حادة أو ثقيلة " كما ترجم عبارة ( سعديا ) فى الإيقاع الخامس " نغمتان منفردتان " بعبارة " نغمتان مختلفتان عن بعضهما [*] " والأكثر احتمالاً أن عبارة الكندى " نقرتان متواليتان " هى الصحيحة حيث عبر عنها ( بار حياه ) بقوله " نقرتان واحدة تلو الأخرى " ، وهذا كله يبرهن على الرأى القائل بأن النص الأصلى لسعديا والغير موجود حاليًا ، جاءت فيه عبارة نغمتان ( متباينتان ) ولكن الناسخ قرأها خطأ ، نغمتان منفصلتان .

(*) فى الترجمة العبرية ( متباينتين ) .

| ٧١ |
| --- |
| صـ |
| ٦٥٧ |

# الفصل التاسع

# تفسير أصول الإيقاعات

" إن نظرية سعديا فى الموسيقى لم تشرح بدقة "

**مالتر: سعديا كاون (١٢٩م)**

على الرغم من أن تفسير نصوص سعديا كان اهتمامنا الأساسى فإنه لا يزال أمامنا تفسير أصول الإيقاعات ، ولإنجاز هذه المهمة سوف نواجه بمشكلة التعريفات الغامضة أيا كان النص المستخدم ،الأمر الذى سيجعل من الصعب تقديم تفسير دقيق .

ومن البديهى لأول وهله، أن عرض هذه التعريفات من خلال التدوين الموسيقى شيء سهل، يمكننا من عرض العديد من النظريات المتفق عليها، غير أننا سنجد فى النهاية اختلاف كامل فى كثير من الجوانب عند مقارنتها بالتفسيرات حتى المتناهية الدقة لعلماء الموسيقى العرب السابقين الذين أدركوا مدى تعقيد هذه المشكلة ، وأرجعوا هذا الاختلاف لنفس الأسباب السابقة الذكر .

وقد ركز ابن زيله ( ت - ١٠٤٨م ) على هذه النقطة إلى الحد الذى جعله يعبر عن اعتقاده بعدم استيعاب بعض علماء الموسيقى أنفسهم الموضوع، كما عبر كل من صفى الدين عبد المؤمن (ت ١٢٩٤ م)، ومؤلف كتاب شرح أمولانا ( القرن الرابع عشر ) ، ومؤلف كتاب لمحمد بن مراد

فى الموسيقى ( القرن الخامس عشر ) ، عن آرائهم أيضا . وهذا يتطلب منا الاعتراف بأن حل مشكلة تقديم نموذج دقيق لأصول الإيقاعات، كما وصفها الكندى وسعديا أمر ، أقل ما يقال عنه إنه معقد .

ومن المحتمل أن يرجع تنوع آراء علماء الموسيقى فى هذا الموضوع إلى الاختلاف الإقليمى بالإضافة إلى عامل التقدم الزمنى ، حيث نجد كل من الكندى ( ت - ٨٧٤ م ) ، وابن خرداذبة ( ت - ٩١٢ م ) ، والأصفهانى ( ت - ٩٦٧ م ) ، وإخوان الصفا ( القرن العاشر ) ، قد كتبوا مؤلفاتهم فى بلاد ما بين النهرين، بينما كتب الفارابى (ت - ٩٥٠م) كتابه فى سوريا، وعاش أبو عبد الله الخوارزمى (القرن العاشر)، وابن سينا (ت - ١٠٣٧م) ، وابن زيله ( ت - ١٠٤٨م ) فى بلاد فارس (إيران) (تركستان) / من ناحية أخرى ، فمن الممكن أن يثبت وجود اختلاف بسيط فى هذا الأمر من الشرق إلى الغرب ، فابن زيله الذى يكتب فى فارس أو تركستان ، تناول نظريات الكندى والفارابى كما لو كان هناك نظام موحد فى كل أنحاء الشرق الإسلامى . وفى الواقع أن ابن زيله اعترض أساسا على التعريفات غير المرضية لعلماء الموسيقى ، مما أدى إلى خلق الكثير من التشتت .

٧٢
صـ
٦٥٨

ويرجع هـذا القدر الكبير من الشك إلى قلة التدوين الذى كتبه العرب فى تلك الفترة ، رغم معرفتنا أنهم استخدموا التدوين الموسيقى الجدولى ، فابن سينا يذكر أنه شاهد الموسيقيين يدونون الإيقاع بنفس السرعة التى يكتبون بها . وقد استخدم فى القرن الثالث عشر نظام تقطيع الكلمات بحسب النطق الطبيعى لها ، والمرتكز على البحور الشعرية لدى علماء العروض الشعرى ، والذى يحتمل أن يكون مؤسسه الخليل (ت - ٧٩٩ م) . "أبو العروض الشعرى العربى" ، ومؤلف أول لكتاب عربى فى الإيقاع.

وكما بنى النحويون التفاعيل الشعرية على أساس الأسماء المشتقة من ( فعل ) ، أسس الموسيقيون نظامهم فى تقطيع الكلمات ، وفيما يلى ما كتبه إخوان الصفا فى هذا الخصوص :-

***" إذ كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض . . . "***

وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول ، هى السبب والوتد والفاصلة ، فالسبب حرفان واحد متحرك وآخر ساكن أو متحرك ، مثل قولك (هل) . . . وما شاكلها ، والوتد ثلاثة أحرف اثنان متحركان وواحد ساكن ، مثل قولك (نعم). . . وما شاكلها ، والفاصلة أربعة أحرف ، ثلاثة متحركة وواحد ساكن مثل قولك ( غلبت ) . . . وما شاكلها .

وأما قوانين الغناء والألحان ، فهى أيضا ثلاثة أصول وهى السبب والوتد والفاصلة ، فأما السبب ، فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك (تن) . . ويكرر دائما ، والوتد نقرتان متحركتان يتلوها سكون ، مثل قولك (تنن ) . . يكرر دائما ، والفاصلة ثلاث نقرات متحركة يتلوها سكون ، مثل قولك ( تنن ). . . "

ونورد فيما يلى جدول يوضح العلاقة بين بعض نماذج عن نظام تقطيع الكلمات والتفاعل الشعرية عند العروضيين /

٧٣
صـ
٦٥٩

| أنواع الأوزان (*) | المقاطع اللفظية | المقاطع الموسيقية | الرمز العروضى |
|---|---|---|---|
| سبب خفيف | فا | تَنْ | – |
| سبب ثقيل | فَعَ | تَنَ | ~ ~ |
| وتد مجموع | فَعَلْ | تَنَنْ | - ~ |
| وتد مفروق | فَعْلُ | تَانْ | ~ ~ - |
| فاصلة صغرى | فَعَلُنْ | تَنَنُنْ | ~ ~ ~ - |
| فاصلة كبرى | فَعَلَتُنْ | تَنَنَنُنْ | |

(*) تجمع الأسباب والأوتاد والفواصل فى الجملة المشهورة ( لَمْ أرَ على ظَهْرِ جَبَلٍ سَمَكَتَنْ )

ويعد كتاب الموسيقى الكبير للفارابى أول وثيقة باللغة العربية ،لازالت موجودة ، تتناول موضوع الإيقاع من خلال تقطيع الكلمات وفقا للنطق الطبيعى لها . وقد صنف هذا المؤلف العظيم أنواع الإيقاع إلى ( موصل ) و (مفصل ) ، والموصل هو الذى يتكون من نقرات متوالية متساوية الأزمنة ، بينما يتكون الإيقاع المفصل من نقرات لها أزمنة غير متساوية . (*)

وفيما يلى جدول الفارابى للإيقاعات الموصلة و المفصلة :-

| أصناف الإيقاع | أقسام سرعات الإيقاع | المجموعة | الشعبة |
|---|---|---|---|
| موصل | سريع<br>خفيف<br>خفيف الثقيل<br>ثقيل | | |
| مفصل | الأول | سريع<br>خفيف<br>خفيف الثقيل<br>ثقيل | |
| | الثانى | متساوى | سريع<br>خفيف<br>خفيف الثقيل<br>ثقيل |
| | | غير متساوى | حثيث<br>خفيف<br>خفيف الثقيل |

(*) المفصلات وفقا لتعريف غطاس عبد الملك محقق كتاب الموسيقى الكبير للفارابى :- هى إيقاعات مفصلة فى أدوار ، ويبيد كل دورين فاصلة بزمان أعظم من كل واحد من الأزمنة المتوالية فى كل منها - (المراجع)

ويقسم إيقاع الموصل طبقا للقيمة الزمنية للنقرات ، ويرى الفارابى أن أى مقطع من مقطعى كلمة (تن) يعتبر أقصر صوت يمكن إدراكه ، ولهذا وضع مقطع (ت) معياراً له ، ولكنه فضل استخدام مقطع (تتن) بدلا من (تن) ، وبناء عليه وضع الفارابى أربعة أقسام لإيقاع الموصل ، كما يلى:-

٧٤
ص
٦٦٠

| أقسام سرعات الإيقاع | المقطع الموسيقى | الرمز الزمنى | التدوين الموسيقى |
|---|---|---|---|
| سريع | ت | ٥ | ♪ |
| خفيف | تَنْ | ٥٠ | أو ♩ |
| خفيف الثقيل | تَنَنْ | ٥٠٠ | أو ♩ |
| ثقيل | تَنَنَنْ | ٥٠٠٠ | أو 𝅗𝅥 |

ولإدراك معنى التدوين الموسيقى العربى ، يجب أولا معرفة أن علماء الموسيقى، وضعوا فى مخيلتهم دائما آلة العود عند كتابة النظريات الموسيقية وبالنسبة لهذه الآلة، يحدث الإيقاع كنتاج لضرب المضراب على أحد الأوتار، وتعتمد الاهتزازات التالية للوتر من بين أشياء أخرى على قوة الضرب .

فإذا كانت الضربة ضعيفة ، يكون استمرار الاهتزازات والصوت الناتج قصير ، أما إذا كانت قوية ، فيكون استمرارها طويل وعندما تكون الضربة خفيفة وسرعة الإيقاع بطيئة ، فإن الصوت الناتج عن الضربة الأولى ينقطع قبل أن تبدأ الضربة الثانية ويحدث صمت ، أما إذا كانت الضربة الأولى قوية والإيقاع سريع ، فإن الصوت الناتج عن الضربة الأولى يستمر إلى أن تبدأ الضربة الثانية ، ولن يحدث صمت .

ولو نظرنا إلى تدوين الفارابى بالجدول أعلاه ، نلاحظ أن العلامة ( ٥ ) تعنى نقرة ، وكل نقرة تالية ، لها نفس زمن العلامة ( ٥ ) ، ولكن تبعًا لقوة الضرب وسرعة الإيقاع ، أما النقطة فترمز إما إلى سكتة أو إلى استمرار زمن النقرة المشار إليها بالعلامة ( ٥ .

ويتكون الإيقاع المفصل كما سبقت الإشارة، من نقرات غير متساوية الأزمنة، وهذا النوع من الإيقاع يقسم أساساً طبقًا لعدد النقرات فى الدور الواحد.

فالإيقاع المفصل الأول يتألف من نقرتين والمفصل الثانى من ثلاث نقرات والمفصل الثالث من أربعة نقرات ، وهذه الأنواع تنقسم بدورها إلى مجموعات وفقًا لقيمة زمن النقرة الأولى ، التى تحدد بدورها زمن النقرة الثانية ، وفيما يلى توضيح لنظام الإيقاع المفصل الأول :-

٧٥
ص
٦٦١

| سرعات الإيقاع | الرمز الزمنى | التدوين الموسيقى |
|---|---|---|
| سريع | ○○. | [illegible] أو [illegible] |
| خفيف | ○.○.. | [illegible] أو [illegible] |
| خفيف الثقيل | ○..○... | [illegible] أو [illegible] |
| ثقيل | ○...○.... | [illegible] أو [illegible] |

أما إيقاع المفصل الثانى فينقسم إلى متساوى ومتفاصل ، فعندما تتساوى أزمنة النقرتين الأوائل، يسمى الإيقاع المفصل الثانى المتساوى ، وعندما تختلف يسمى الإيقاع المفصل الثانى المتفاضل . وكل من هذه الإيقاعات يقسم تبعا للقيم الزمنية لكل سرعة .

وفيما يلى أقسام الإيقاع المفصل الثانى المتساوى :-

| سرعات الإيقاع | الرمز الزمنى | التدوين الموسيقى |
|---|---|---|
| سريع | ○○○. | [illegible] أو [illegible] |
| خفيف | ○.○.○.. | [illegible] *أو [illegible] |
| خفيف الثقيل | ○..○..○... | [illegible] *أو [illegible] |
| ثقيل | ○...○...○.... | [illegible] *أو [illegible] |

(*) تم تصحيح التدوين الموسيقى بالجدول السابق للنوع الثانى حيث دونه المؤلف [illegible] ، والثالث حيث دونه [illegible] ، والرابع حيث دونه [illegible] - (المراجع)

والإيقاع المفصل الثانى المتفاضل ، يقسم أيضا إلى عدة أقسام تبعًا لترتيب أزمنة النقرات ، ومن الملاحظ أن هذه الإيقاعات تتألف أيضا من ثلاث نقرات ، ولكنها تختلف عن الإيقاع السابق (المتساوى) ، الذى تتساوى فيه أزمنة النقرتين الأوائل .

أما المتفاضل فجميع نقراته تختلف أزمنتها ، طالما كانت أطول نقره هى الأخيرة ، فليس من المهم إذا كانت النقرة الأولى هى الأكثر قصرًا أو المتوسطة .

٧٦
صـ
٦٦٢

وفيما يلى أقسام الإيقاع المفصل الثانى المتفاضل :-

| سرعات الإيقاع | الرمز الزمنى | التدوين الموسيقى |
|---|---|---|
| حثيث | O O . O . . | ♩. ♩ ♪    𝄾 𝄾 ♪ 𝄾 ♫ |
| خفيف | O . O . . O . . . | 𝅗𝅥 ♩. ♩    𝄽 𝄾 ♪ 𝄽 ♪ 𝄾 ♪ |
| خفيف الثقيل | O . . O . . . O . . . . | ♪ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩.    𝄽 𝄾 𝄾 ♪ 𝄽 𝄾 ♪ 𝄾 𝄾 ♪ |

ذلك هو التنظيم النظرى للإيقاع عند العرب ، وربما اليهود فى القرن العاشر .

ومن المحتمل أن يكون منهج الفارابى مؤسس على كتاب مفقود عن الإيقاع لـ (ارستوكسينوس) معروف بالعربية بكتاب الإيقاع , ومع ذلك فقد أثبت الفارابى أن الناحية العملية تبرز الكثير من الإيضاحات والإضافات ، كما دلل على ذلك بالنماذج التى ساقها لإيقاعات الموسيقيين فى زمانه .

وقد التزم معظم علماء الموسيقى الذين أتوا بعد الفارابى بنظامه فى تقطيع الكلمات رغم حدوث بعض الاختلافات ، فالخوارزمى الذى التزم تماما بتعريفات الفارابى ، قدم مقطعين هما ( تَنْ ، تَنْ ) للدلالة على الرموز ( ‿ ، - ).

وعلى الرغم من أن الفارابى لقب " أرسطو الثانى " ،فإن هناك عيوب فى طريقة التقطيع العروضى ، حيث إن مقطع ( تَنْ ) ليست له قيمة زمنية فعلية ، فيما عدا علاقته بالحرف ( تَ ) . ومن ناحية أخرى ابتكر الشيخ الرئيس ابن سينا مقطع ( تَرن ) وطوله مضاعف .

وفى القرن التالى ( الحادى عشر ) ، قدم ابن زيلة تلميذ ابن سينا نظام آخر ، كان أفضل قليلاً ، حيث أعطى رمزًا محددًا للسكتة . ورمز ابن زيلة للنقرة بالحرف ( تَ ) وللسكتة بالحرف ( هـ )

ومن أجل الكشف عن هذا الموضوع الصعب ، وهو البناء النظرى للإيقاع العربى ، سنتأمل مليًا فى تفسير المصطلحات الفنية لكل من الكندى وسعديا .

( ١ )

| ٧٧ |
| --- |
| صـ |
| ٦٦٣ |

## المصطلحات الفنية

كما أوضحت تعريفات علماء الموسيقى ، فإن الإيقاع هو الانتقال على النغمات فى أزمنة محدودة المقادير والنسب . ورغم أن مصطلح ( نقرة ) قد استخدم كثيراً من خلال هذه الدراسة فإنه يجب تحديد هذه الكلمة بوضوح فى هذا الفصل عن تقنيات الإيقاع .

والنقرة هى ضرب العازف بمضراب على وتر العود أو الطنبور أو باقى الوتريات ، أو بواسطة المطرقة أو الأصابع على آلة الأيدوفون أو الممبرافون .

وتشير عبارة " وضعه ورفعه " التى وردت فى شرح الكندى وسعديا لأصول الإيقاعات ، إلى الحركات السفلى والعليا للمضراب على وتر العود أو أى آلة مشابهة .

ولم يستدل مطلقًا على الأزمنة الصحيحة للنقرات التى أشار إليها كل من الكندى وسعديا ، إلا أننا نملك البدائل التى قدمها الفارابى ، وهى الوحدات الإيقاعية " الكروش ( ذات السن ) ، النوار ( السوداء ) ، والنوار المنقوطة ، البلانش ( البيضاء ) " . وتعادل علامة النوار ( نقرة خفيفة ) ، وعلامة البلانش ( نقرة ثقيلة ) ، وقد ذكر ذلك تحديداً للأزمنة ، إلا أنهما فى الحقيقة لا يمثلان أكثر من الإشارة إلى المقطع الطويل بالرمز ( – ) والمقطع القصير بالرمز ( -) أما ميزان الإيقاع ، فتحدده سرعة هاتين النقرتان بطريقة أدق .

ولم يقدم لنا الكندى أو سعديا هذا الإرشاد البسيط عند شرحهم للإيقاعات ، مما جعلنا نعتمد عند فهم المصطلحات المستخدمة ذات الصلة بالنقرات على المضمون الفنى الذى جاء به علماء الموسيقى الآخرين أو على معناها حسب السياق أو معناها العام .

والمصطلحات التى أعنيها ، هى :-

- " نقرات متوالية ) – وهى نقرتان أو أكثر ، لكل منها نفس الزمن ، ويحدد ميزان الإيقاع ما إذا كانت خفيفة أو ثقيلة أو لها أزمنة اخرى . وحيث إن هذه النقرات تكون مجموعات ، فيمكن أن تتبعها نقرة مختلفة أو سكتة .

- " نقرة منفردة " – وهى كما يظهر من اسمها نقرة وحيدة ، ولابد أن تتبعها سكتة لها بنفس القيمة الزمنية ، وهذا ما ثبت صحته من السياق أو من نماذج الفارابى .

- " نقرة متحركة " و " نقرة ساكنة " ، وقد وصفهما إخوان الصفا بأنهما يشكلان سويًا سبب خفيف ، ينتج عنه مقطع ( تَنْ ) ، أى مقطع طويل ( – ) .

وقد حذرنا ابن زيلة من اعتبار ( تَنْ ) بالرمز (–) مساوية لمقطع ( تَنَ ) بالرمز ( ~ ~ ) فى الزمن أو ضعف ( تَ ) بالرمز ( ~ ) .

وفى الحقيقة / قد أدرك علماء العروض والموسيقيون هذه المعادلة ، ولهذا فنحن مضطرون لقبول ما ذكره الكندى وسعديا ، بأن النقرة المتحركة والساكنة ، هى أجزاء مسموعة وصامتة من المقطع ( تن ) ، وليست سريعة بالضرورة ، مثل مقطع ( تَ ) فى ( تن ) ، وبعبارة أصح ، فإن زمنها يحدده زمن الإيقاع ، وهذا سبب تسميتها متحركة وساكنة .

٧٨ صـ ٦٦٤

والنقرة المتحركة ، كما قال عنها الفارابى مراراً ، لا تتلوها سكتة بعكس النقرة المنفردة ، أما النقرة الساكنة ، فيظهر من السياق ومن النماذج التى ساقها الفارابى ، أنها سكتة يتحدد زمنها الصحيح ، مثل النقرات على أساس زمن الإيقاع .

وسنبدأ فى مناقشة البناء لأصول الإيقاعات عند الكندى وسعديا ، وهو الموضوع الذى يعتمد بدرجة كبيرة على ما قدمناه من توضيح للمصطلحات الفنية .

## ( ٢ )

## أصول الإيقاعات الثمانية

توجد ثمانية أجناس للإيقاع ، اصطلح على تسميتها " أصول " ، وتنبثق من هذه الأجناس إيقاعات فرعية محددة ، تسمى " أنواع " ، وقد جاء ذكرها عند الكندى ، إلا أنه لم يشرحها .

وأخبرنا إخوان الصفا أن هناك اثنان وعشرون نوعًا مختلفًا ، شرح الفارابى وغيره من علماء الموسيقى عدد منها ، كما قدموا أمثلة عليها ، حتى أن بعضها أصبح أكثر شيوعًا من الأجناس الأساسية .

وتعتبر أصول الإيقاعات جزءًا أساسيًا لكل النغم الموزون ، ويضم كل إيقاع دور محدد من النقرات والسكتات تكرر دائمًا من خلال الأداء الموسيقى .

## الإيقاع الأول = الثقيل الأول :-

ذكر الكندى وسعديا أنه يحتوى على " ثلاث نقرات متوالية " تتلوها " نقرة ساكنة " . وذكر الفارابى(*) والخوارزمى أنه يضم أدوارا من " ثلاث نقرات متوالية " ولكنهما لم يذكرا النقرة الساكنة ، رغم أن نظام المقاطع لديهم ، يوضح وجود هذه النقرة الساكنة ، وقد قدم الفارابى مقطع تن ... تن ... تن .......

| ٧٩ |
|---|
| ص |
| ٦٦٥ |

بينما قدم الخوارزمى / مقطع تَنَ تَنَ تَنَ ( مسافة ) ، كذلك أغفل ابن خرداذبه ذكر النقرة الساكنة ، رغم أنه يتضح أن النقرات لديه تحدث ثلاث مرات ، ويحتمل وجود سكتة بعد كل ثلاث نقرات .

وقد عرف ابن خرداذبه هذا الإيقاع ، بأنه مجموعات من النقرات تحدث ثلاث مرات ، اثنتان ثقيلتان وبطيئتان وواحدة بطيئة .

وقد اتفق ابن زيلة فى أحد النماذج تمامًا مع الكندى وسعديا ، حيث كان تدوينه الأبجدى ( تَ ها ت ها ت ها ها ها ) ، و ( تَ ) عنده تساوى نقرة ، بينما ( ها ) تساوى سكتة .

وفيما يلى ثلاثة أدوار من هذا الإيقاع، قد تم تدوينها بدقة , وكما نرى ، فبعد ضرب الوتر تقل اهتزازاته ، ثم تختفى أخيرًا تبعًا لقوة الضرب ولأسباب أخرى . ويعبر هذا الاختفاء فى الصوت عند التدوين بسكتة أو سكتات . وفى حين اعتقد الكندى وسعديا بوجود أربع نقرات ثقيلة فى

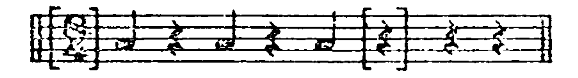
(*) تعريف الفارابى " ثلاثًا ثلاثًا متوالية ثقالاً " - (المراجع)

الدور ، رأى ابن زيلة ، أنها ثمانى نقرات خفيفة ، وقال الفارابى أنها ستة عشر كروش ( ذات السن ) ، ويعزى هذا الاختلاف فقط إلى اختلافهم فى تحديد القيمة الزمنية للوحدة الإيقاعية .




والقول بأن النقرة الساكنة تماثل السكتة ، جاء فى تعريف آخر لهذا الإيقاع ، أورده ابن زيلة نقلاً عن الكندى ، حيث قال : - " إنه ثلاثة نقرات متوالية ، بين كل نقرتين منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث وثلاث نقرات زمن نقرتين " .

وهذا الدور لا يطابق بدقة مع ما سبق ، لعدم وجود سكتة بعد النقرة الأخيرة ، كما سيظهر أدناه .



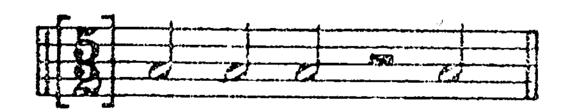
ويتضح من شرح إخوان الصفا وصفى الدين عبد المؤمن وآخرون لهذا الإيقاع ، أن الدور اختلف عن أيام الكندى ، رغم تمسكه بالشكل الخارجى للإيقاع الأصلى فى توالى نقرتين قصيرتين ونقرة طويلة . (*)

(**) هذا الشرح ذكر أيضا فى هامش كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ص ١٠٤٥ ووصفه ( نقرتان ثقيلتان متساويتان ثم فاصلة مساوية مجموع زمانى نقرتين المتساويتين ) . ( المراجع)

## الإيقاع الثانى = الثقيل الثانى :-

ويشتمل هذا الإيقاع طبقًا لوصف الكندى وسعديا على " ثلاث نقرات متوالية " و " نقرة ساكنة " و " ونقرة متحركة " ، ويمكن تفسيره كما يلى :-

٨٠
ص
٦٦٦



ومع ذلك فهذا التدوين لا يتفق مع تعريف آخر للكندى لنفس الإيقاع ، نقله عنه ابن زيلة ، حين قال " إنهم " نقرتان متواليتان " ونقرة منفردة " ، وبين النقرتين المتواليتان " زمان نقرة " ، وبين النقرتين المتواليتين والنقرة المنفردة "زمان نقرتين" وبين النقرة المنفردة والرمل الثالث " زمان نقرتين " ، وعلى هذا يمكن أن تكون القراءة الصحيحة للتعريف الأول للكندى " نقرتين " بدلاً من " ثلاث نقرات " حتى يكون الدور ثمانى ، وبهذا يتفق هذا التعريف مع التعريف الثانى للكندى والتعريفات الأخرى .

ونجد أن الفارابى لم يكن واضحاً فى تعريفه لهذا الإيقاع حين قال إنه " نقرتان ثقيلتان ونقرة ثقيلة " (*)، ولكن مقاطع العروض التى استخدمها أوضحت هذا الغموض ، حيث قال ( تن .. تن .... تن ........ ) (**)

وقال الخوارزمى فى تعريفه لهذا الإيقاع ، إنه " نقرتان ثقيلتن ونقرة خفيفة " وكتبها ( تَنَ تَنَ تَنَ ) ، فى حين حدد ابن سينا هذه المقاطع بكلمات ( تن ترن تن ) ، ويقابلها ( تن . تن ... تن . ) إذا قيست بتدوين الفارابى .

(*) ذكر فى شرح دور الأصل لهذا الإيقاع فى الكتاب السابق ص ١٠٣٨ ، أنه نقرتان ثقيلتان ثم نقرة ثقيلة مفردة هى فاصلة الدور . (المراجع)

(**) هذا النموذج ذكر لدور الأصل للثقيل الثانى الأوسط - المرجع السابق ص ١٠٤٥ ، مع ملاحظة حذف نقطة من آخره ، فهى ست نقاط فقط وليس سبعة - (المراجع)

وقد وضع ابن زيلة قراءة سباعية لهذا الإيقاع ، وأحد الأمثلة عليه :-

(𝄾 ♪ 𝅗𝅥 ♪ 𝄾 ♪ 𝅗𝅥 ♪ 𝅗𝅥) أو ( ت ت ت ها ت ت ها ) ، أما صفى الدين ، فبعد مرور أكثر من قرنين من الزمان ، التزم بالدور الثمانى فى قوله ( تنن تنن تن ) وهو ما يمكن تطابقه مع رأى الخوارزمى .

٨١
صـ
٦٦٧

وفيما يلى تدوين لهذه الأدوار الثمانية ، وربما يرجع الاختلاف بينهم إلى الحفاظ على الإيقاع أكثر من الأجناس نفسها .




(*) هناك خطأ مطبعى للوحدة الأخيرة فى نهاية دور ابن سينا ودور صفى الدين ، حيث تكون هذه الوحدة بعلامة (𝅗𝅥) بدلاً من (♪) لاستيفاء الزمن المطلوب . ( المراجع )

ونخلص من التدوين السابق إلى اتفاق ابن سينا مع الكندى وسعديا ، أما نموذج الفارابى فهو مستمد من الإيقاع المفصل من جنس المتفاضل الثانى(*) ويظهر فيه إدراج للأزمنة، كما سجله إسحق الموصلى (ت -٨٥٠م) فى كتاب الأغانى . ويعد هذا المغنى من أكثر الذين أتقنوا النظام العربى القديم، بالنسبة لعلم الموسيقى. كما أوضح أسحق أن الفرق بين الثقيل الأول والثقيل الثانى يكمن فى وجود إدراج معين للأزمنة فى الأول دون الثانى .

وطبقًا لما قاله إسحق ، فإن هذه الملامح تشير إلى إيقاع الثقيل الأول وليس الثانى ، لكن يمكننا أن نرجع هذا الاختلاف على الأمير المعروف إبراهيم بن المهدى ( ت - ٨٣٩ م ) الذى عكس أسماء هذين الإيقاعين ، مما ترك أثره على الكتاب اللاحقين له .

| ٨٢ |
|---|
| ص |
| ٦٦٨ |

## الإيقاع الثالث = الماخورى

يتكون هذا الإيقاع كما ذكر الكندى (**) وسعديا من ( نقرتين متواليتين لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ونقرة منفردة ، يتبعها سكتة أو ما يساويها ) .

وقد أكدت عبارة " بين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه زمان نقرة " ، وجود هذه السكتة . ولاستيعاب هذا الكلام ، يجب أن نعرف أن بداية الإيقاع بالطريقة المتعارف عليها، تكون بضربة سلفية بالمضراب ، تليها ضربة عليا ،

(*) يذكر الفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، أن هذا الإيقاع يخرج من جنس المتفاضل الثلاثى الذى يقدم فيه الأصغر من زمانيه على الأعظم ، فالمفصل يحدث من تضعيف النقرة الأولى وإقرار الثانية على حالها ص ١٠٤٠ - المراجع

(**) تعريف الكندى لإيقاع الماخورى مكتملا ، كالآتى : -
" نقرتان متواليتان لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعه ورفعه ووضعه زمان نقرة " - (المراجع)

وتحدث النقرة المنفردة فى الضربة السفلى ، ثم تتبعها سكتة بزمن نقرة . وعند حدوث النقرة الثانية للضربة العليا التى تتبعها ضربة سفلى ، تقع النقرة المنفردة التالية عند الضربة العليا ، ثم تتبعها سكتة أخرى . وحيث إن الشرح لم يؤكد عدم وجود سكتة بين النقرة المتوالية الثابتة والنقرة المنفردة ، يمكننا أن نفترض وجودها .

وقد ألمح الفارابى إلى وجود السكتة أو ما يقابلها زمنيا عند تعريفه لإيقاع الماخورى أو خفيف الثقيل الثانى : - أنه " نقرتان خفيفتان ثم نقرة واحدة ثقيلة " ، رغم أن مقاطعه العروضية كانت إلى حد ما أكثر دقة وهى ( تتنْ تنْ )(*) ، ومثلها ( فعولن ) عند ابن سينا ، أى مقطع قصير ومقطعين طويل ( ~ - - ) وقال الخوارزمى عن هذا الإيقاع ، أنه " نقرتان خفيفتان ونقرة ثقيلة " . وأعطى مثالا عليها ( تَّنْ تُنْ تُنٌّ ) .

ومن ناحية أخرى ، كشف تعريف إخوان الصفا لهذا الإيقاع عن نظام قريب الشبه بابن سينا ، حيث قالوا إنه يشتمل على "نقرتين متواليتان لا تكون بينهما زمان نقرة ثم نقرة منفردة ثقيلة ، ثم أربع نقرات (**) واحدة مطوية فى أولها ، مثل قولك ( مفاعل ، مفاعلن ) أو ( تنن تن تنن تن تن ) (***)

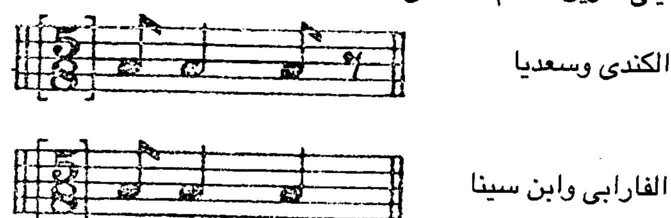
وقد أعطى ابن زيلة أمثلة على إيقاع الماخورى ، ذات نظام سداسى وهى مغايرة تماما لما سبق، مثل (ت ت ها ت ت ها) أى ( 𝄾 ♪ ♩ 𝄾 ♪ ♩ )، كما أعطى نظام ثمانى وآخر اثنا عشرى .

(*) الأصل فى كتاب الفارابى لهذه المقاطع بالعلامات الموسيقية هو والمستعمل الشائع منه هو ما أورده المؤلف ، هو على النحو التالى ( تُ تُنْ تُنْ نُ ) أى محذوف منه المقطع الأخير - ص ١٠٤٢ و ١٠٤٣ - (المراجع)

(**) أرى أن هناك خطأ فى نسخ الكلمة ( ثم ) ، والأصل لها ( then ) ص ٨٢ / ٦٦٨ ، والأصح ( أى ) حيث إنه التفسير الفعلى للنص .

(***) تعريف إخوان الصفا " نقرتان متواليتان لا تكون بينهما زمان نقرة ثم نقرة مفردة ثقيلة ، ثم أربع نقرات واحدة مطوية فى أولها ، مثل قولك ( مفاعلن ، متفاعلن ) أو ( تنن تنن تنن تنن ، ثم يعود الإيقاع ويكرر . ص ١٤٦ - (المراجع)

وفيما يلى تدوين لنظام خماسى :




| ٨٣ |
|---|
| ص |
| ٦٦٩ |

## الإيقاع الرابع = خفيف الثقيل

ويشتمل على ثلاث نقرات متواليات لا يمكن أن يكون بين واحدة منهن زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة . وهو بهذا يتفق مع رأى صفى الدين عبد المؤمن منذ أربعمائة عام مضت ، حيث قال ، إن وزنه ( فعِلُنْ ) تتكرر ثلاث مرات ، أى أنها تقال أربعة مرات .

وتتفق مقاطع الفارابى والخوارزمى بالنسبة لإيقاع خفيف الثقيل الأول مع هذا الكلام ، فالفارابى يذكر ( تن . تن . تن ... تن . تن . تن ... ) والخوارزمى يقول ( تن تن تن " مسافة " ) ( تن تن تن " مسافة " ) .

ورغم هذا فتعريفات الفارابى والخوارزمى تعتبر غامضة ، حيث ذكرا فقط أنه يشتمل على مجموعات من " ثلاث نقرات متوالية أخف من نقرات إيقاع الثقيل الأول " . والاختلاف بين الكندى وسعديا من جهة ، والفارابى والخوارزمى من جهة أخرى ، إن الكندى وسعديا جعلوا الزمن أسرع مرتين من الفارابى والخوارزمى .

وقد استخدم إخوان الصفا فى تعريفهم لإيقاع خفيف الثقيل الثانى ، نفس تعريف الكندى وسعديا ورمزوا له ( - - - ) أى ( تُ تُ تُنْ ) وهو ما يتفق مع ما سبق ذكره .

أما السبب فى اختلاف علماء الموسيقى فى أسماء الايقاعات فيرجع لوجود مصطلحات من مدرستين مختلفتين كما سبق ذكره .

وقد أطلق ابن زيلة على هذا الإيقاع ( خفيف الثقيل ) وعرفه كالسابق .
وحيث إن علماء الموسيقى قد أجمعوا على نفس الشرح ، فسوف أكتفى بوضع نموذجين بالتدوين الحديث :-

الكندى وسعديا

الفارابى



| ٨٤ |
| --- |
| ص |
| ٦٧٠ |

## الإيقاع الخامس = الرمل

يشتمل على نقرة منفردة ، تتلوها سكتة (مفترضة) ونقرتين متواليتين .
وقد وصفه الفارابى والخوارزمى ، أنه "نقرة واحدة ثقيلة ونقرتان خفيفتان" ، وبالمقاطع العروضية كالآتى ( تن ... تن . تن . ) و ( تُنُّ تن تن ) . (*)

أما المقاطع العروضية لابن سينا ، فجاءت ( ترن تن تن ) وهى مطابقة لما سبق ، وفيما يلى تدوين لنموذجين :-

الكندى وسعديا

الفارابى



(*) نص تعريف الكندى " نقرة منفردة ونقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة وبين رفعه ووضعه ووضعه ورفعه زمان نقرة " .

(**) نص تعريف إخوان الصفا " نقرة مفردة ثقيلة ، ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة ثم أربع نقرات ، كل اثنتين منها متواليتين لا يكون بينهما زمان نقرة " .

(***) كما يذكر إخوان الصفا أنه يشتمل على سبع نقرات

وقد اختلف مع هذا الرأى بعض علماء الموسيقى ، فيذكر إخوان الصفا أنه " نقرة منفردة ثم نقرتان متواليتان لا يكون بينهما زمان نقرة ، ثم أربع نقرات كل اثنين منهما متواليتان ، مثل ( فاعلن مفاعلن ) أو ( تن تنن تنن تنن ) " . وبهذا تكون مقاطعه (- ~ ~ - ~ ~ ~ -) .

وقد جعل ابن زيلة هذا الوزن سداسيا ، مثل (- ~ ~ ~ ~ ~ ~ - -) ونماذج أخرى ، أما صفى الدين ، فقال إن تفاعيله ( متفاعلن فاعلن ) ، أى (- ~ ~ ~ ~ ~ ~ - -) بالإضافة إلى ( فاعلتن ) السداسية ، أى (~ ~ - - -) .

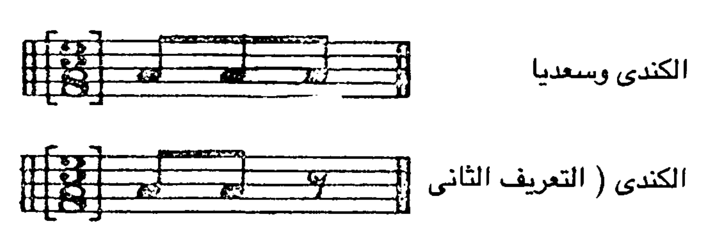
## الإيقاع السادس = خفيف الرمل

ويشتمل على " ثلاث نقرات متحركة " حسب تعريف الكندى وسعديا ، ولم تذكر فيه سكتة أو سكتات . أما تعريف إخوان الصفا " ثلاث نقرات متوالية " وأيضا لا توجد سكتات ، برغم أن التفاعيل الشعرية والمقاطع العروضية وهى ( متفاعلاتن ) ، ( تنن تنن ) أى (~ ~ ~ ~ ~ ~ -) .

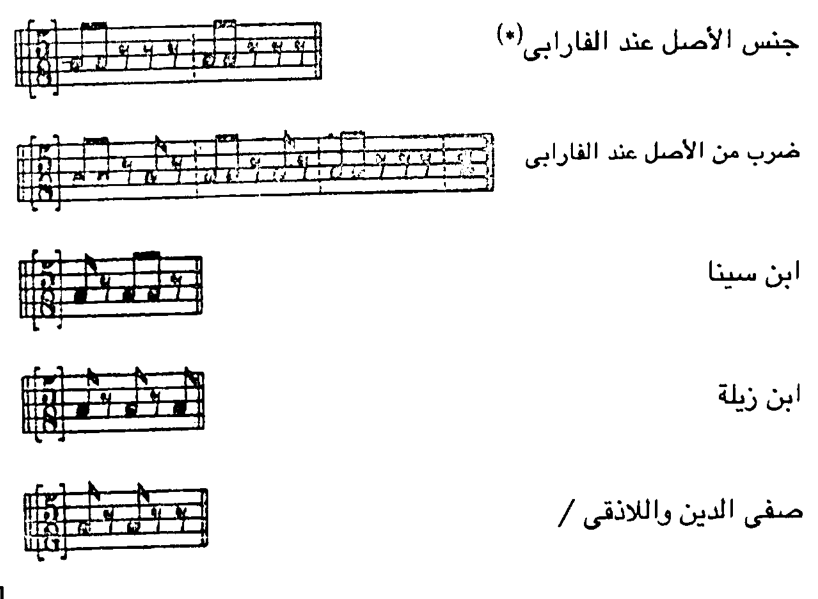
وهذا لا يتفق مع رأى الكندى وسعديا ، إلا أنه يتفق مع تعريف آخر للكندى ذكره ابن زيلة ، حيث قال: "إنه نقرتان ، لا يكون بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة" .

وقد قدم ابن خردذابه تعريف مماثل نوعا ما ، حين قال : " إنه عبارة متكررة من نقرتين مزدوجتين ، وبين كل ازدواج / وقفة " .

| ٨٥ |
|---|
| ص |
| ٦٧١ |



ولا يتفق أى من هذه التعريفات بوضوح مع تعريف الفارابى أو نماذجه، فمن المؤكد أن الفارابى قال : " إنه عبارة متكررة من نقرتين خفيفتين متواليتين " ، لكنه لم يذكر السكتات أو الوقفات التالية ، رغم وجودها فى نماذجه كما يؤكدها نظامه الخماسى الوحدات ، وهو الأمر الذى اتضح فيما بعد عند ابن سينا وابن زيلة وصفى الدين عبد المؤمن واللاذقى .



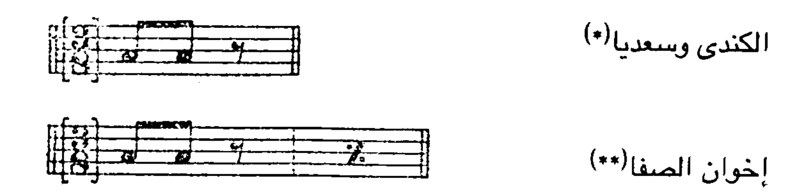

٨٦
صـ
٦٧٢

## الإيقاع السابع = خفيف الخفيف

لم يذكر هذا الإيقاع كل من خرداذبه والفارابى والخوارزمى ، ولكن الكندى وسعديا عرفاه بأنه : " نقرتان متواليتان ، وبين كل نقرتين ونقرتين

(*) تعريف الفارابى " يتوالى نقرتين نقرتين خفيفتين " وفى النموذج الأول دوران من جنس خفيف المفصل الأول ، أم النموذج الثانى له ، فهو ضرب من الأصل ، يكرر فى دور واحد أعظم وهو أيضا من جنس خفيف المفصل الأول ، ولا يمكن فيه التوصيل والتفصيل – (المراجع)

زمان نقرة " . وقد وصفه إخوان الصفا بطريقة مشابهة وذكرا التفاعيل الشعرية والمقاطع العروضية كما يلى (مفاعلن) و(تنن تنن) أى ( ~ ~ ~ - ) .




## الإيقاع الثامن = الهزج

يندرج هذا الإيقاع أصلا إلى الإيقاع الموصل ، أى أن أزمنة نقراته متساوية ، وهكذا عرفه ابن خرداذبه ، ويحتمل أن يكون هذا هو أصل الإيقاع ، ولكن رتابة وزنه للنفس الإنسانية للكندى وسعديا ، أدت إلى حدوث تعديلات به .

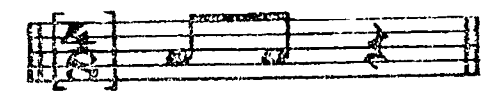
فأصبح تعريفه لديهم " نقرتان متواليتان وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين " . ويماثل هذا التعريف لإيقاع الهزج ، تعريف إخوان الصفا الذين عبروا عنه بما يلى :- ( فاعل فاعل ) و ( تن تن تن تن ) ويماثل أيضا (فاعلن فاعلن) (***) عند ابن سينا ، إذا أدرجنا النقرات الثالثة والرابعة كسكتات . وقد ذكر إخوان الصفا بصراحة أن هذه النقرات هى سكتات ،

(*) تعريف الكندى لإيقاع الهزج : " نقرتان متواليتان لا يمكن بينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين " . المراجع

(**) تعريف إخوان الصفا : " هو نقرة مسكنة ونقرة أخرى أخف منها بينهما زمان نقرة ، وبين كل اثنين زمان نقرتين " - المراجع

(***) لا تماثل هذه التفعيلة النموذج المقدم من المؤلف - المراجع

عندما ذكروا " بين كل نقرتين زمان نقرتين " . وفيما يلى إيقاع الهزج عند الكندى وسعديا :-



وقد اعترض ابن زيلة على عدم وجود تعريف دقيق لهذا الإيقاع عند الكندى فى الكتاب الذى اقتبس منه ، حيث تجاهل الكندى ذكر عدد النقرات . وهذا الكلام لم يكن موجهًا ضد كتاب الكندى الذى هو أساس هذه الدراسة وإنما كان موجها لرسالة أخرى للكندى ، كان يتحتم عليه أن يذكر فيها تعريف لإيقاع الهزج الأصلى ، كما ألمحت فى هذه الدراسة .

## ( ٣ )

| ٨٧ |
|---|
| ص |
| ٦٧٣ |

## مزج الايقاعات

كما سبق أن أشرنا ، فإن الكندى وسعديا أيدا وجهة النظر القائلة بأن تكرار استخدام نقرة واحدة لها أزمنة متساوية ، كما هو الحال بالنسبة لإيقاع أصول الهزج ، أو تكرار أى دور من النقرات المتساوية الزمن ، ليس نافع للنفس الإنسانية ، والوصول إلى أفضل النتائج يكون بالمزج الجيد لمختلف الايقاعات .

وقد أخبرنا سعديا أن الملوك ، تنوعت أمزجتهم عند سماعهم لإيقاعات مختلفة ، وسيوضح لنا إخوان الصفا فيما يلى ، كيف استخدمت أصول الايقاعات ، حيث قالوا :- " الموسيقار .... يبدأ فى مجالس الدعوات والولائم والشرب بالألحان التى تقوم الأخلاق والجود والكرم والسخاء ، مثل الثقيل الأول وما يشاكله ، ثم يتبعها بالألحان المفرحة المطربة ، مثل الهزج والرمل

وعند الرقص والدسيبيد ، الماخورى وما شاكله فى آخر المجلس . وإن خاف من السكارى الشغب والعربدة والخصومة ، عليه أن يستعمل الألحان الملينة المسكنة المنومة الحزينة " .

ولم يذكر سعديا شيء عن كيفية الانتقال من إيقاع لآخر عند مزج مختلف الإيقاعات ، بما يجعل الانتقال مقبول كقول الكندى . وقد جاء شرح الكندى فى فصل واحد من " رسالة فى أجزاء خبريات الموسيقى " (*) /

٨٨ صـ ٦٧٤

ويسمى فن التحول من إيقاع لآخر أو من مقام (أصبع) لآخر (انتقال)، مثل التصوير الذى أقره كل كليدندس وارسطيدس ومارتنيوس كابللا .

وفيما يلى قول الكندى فيما يختص بنظام الانتقال : –

" فى كيفية الانتقالات من إيقاع إلى إيقاع ، فأما الأوجب فى كيفية استعمال الموسيقار لترتيب الانتقالات الإيقاعية ، فهو أن تجعل انتقاله من خفيف [ال] ثقيل الأول إلى [ال] ثقيل الأول ومن [ال] ثقيل الأول إلى الماخورى ومن الماخورى إلى [ال] ثقيل الثانى ومن خفيف [ال] ثقيل الأول إلى [ال] ثقيل الثانى ومن خفيف الرمل إلى ثقيل الرمل ومن الهزج إلى خفيف الرمل ومن ثقيل الرمل إلى الماخورى . وإذا كان الموسيقار حاذقا ، فوقف عند النقرتين الأخيرتين من ثقيل الرمل ، ثم تلاهما بالنقرة ثم وقف وقفة خفيفة ثم ابتدأ بالماخورى وكذلك من الماخورى إلى ثقيل الرمل " /.

٨٩ صـ ٦٧٥

ونورد فقرة أخرى من رسائل إخوان الصفا (القرن العاشر) أطول نوعا ما من السابقة وهى كالآتى:–

" الموسيقار الحاذق هو الذى إذا علم بأن المستمعين قد ملوا من لحن غنى لهم لحنا آخر إما مضادا له أو مشاكلا له ، ....... إن الخروج من لحن

(*) انظر ص – (المراجع)

على لحن والانتقال منه ليس له طريق ، إلا على أحد الوجهين إما أن يقطع ويسكت ويصلح الدساتين والأوتار بالحزق والإرخاء ويبتدئ ويستأنف لحنا آخر ، أو يترك الأمر بحاله ويخرج من ذلك اللحن إلى لحن آخر قريب منه مشاكل له وهو أن ينتقل من الثقيل الى خفيفه ومن الخفيف إلى ثقيله أو إلى ما قارب منه والمثال فى ذلك انه إذا أراد أن ينتقل من خفيف الرمل إلى الماخورى أن يقف عند النقرتين الأخيرتين من ثقيل الرمل ثم يتلوهما بنقرة ثم يقف وقفة خفيفة ثم يبتدئ بالماخورى " .

وحين حدثنا سعديا عن عادة مزج هذه الإيقاعات مع بعضها كان هذا من خلال نظام الانتقال .

| ٩٠ |
|---|
| صـ |
| ٦٧٦ |

# الفصل العاشر

# الخاتمة والخلاصة

" التحدث عن أشياء لا تستطيع أن تحرز فيها تقدما حماقة وعمل أشياء فوق مستوى العقل شر "

**قول يهودى**

يبدو من الضرورى لتقديم خاتمة مفيدة ، أن نلخص ما قدمناه فى هذه الدراسة من إضافة ، لموضوع نظرية سعديا فى التأثير الموسيقى ، والذى استدعى كل هذه المناقشات المستفيضة ، وحتى نستطيع أيضا توضيح بعض نقاط الخلاف التى سبق ذكرها ، لأنه ليس من السهل أن نفرز الذرة من القس عندما تشتد رياح النقد .

ومن المؤكد لنا أن سعديا استقى مادته عن مصدر عربى وأن تناوله للموضوع يتفق تماما مع الكندى ، ويبقى السؤال ، ما إذا كان كل من سعديا والكندى ، أخذ من مصدر واحد للمعلومات ، أو أن أحدهما قد نقل عن الآخر ؟ .

ومقولة إن كليهما قد أخذ من مصدر واحد ، قد نفاها الكندى بقوله : إنه تجاهل ما كتبه علماء الموسيقى عن الإيقاع من قبل ، وأنه اعتمد على "الاستخدام المعاصر له" بوصف طرق الموسيقيين الممارسين فى أيامه ،

كما أننا لا نستطيع أن نسجل حدوث هذا بالنسبة للكتاب التاليين مباشرة للكندى ، الذين تناولوا نفس الموضوع مثل ابن خردذابه والأصفهانى والفارابى وإخوان الصفا .

وتقطع التواريخ بعدم صحة أن الكندى قد نقل عن سعديا ، حيث إن الكندى توفى قبل أن يولد سعديا . ومن ناحية أخرى فإن سعديا كتب كتابه ( الأمانات ) فى بغداد عاصمة العالم الشرقى ، وهو نفس المكان الذى قضى فيه الكندى معظم أيامه، وكتب معظم كتبه، واكتسب شهرته الواسعة ، وعلى ذلك ، فمن المحتمل جدا أن يكون سعديا قد نقل عن الكندى أو أحد تلاميذه ، والذى نعلمه عن الكتابات أو المؤلفين الذين اعتمد عليهم سعديا فى المباحث الخمسة الموجودة بهذه الدراسة قليل أو منعدم . ورغم أن هذه المباحث تشير إلى حنين بن إسحاق ( ت ٨٧٣ م ) ، إلا أن الفصل العاشر الذى يضم / مبحث الموسيقى به إشارات توضح غير ذلك .

٩١
صـ
٦٧٧

فالدكتور مالتر الذى يعد من أواخر المترجمين لحياة سعديا ، كان غامضا فى توضيح الأصل والمنشأ لنظريات سعديا ، واكتفى بالقول إن الأفكار التى طرحها سعديا فى الفصل العاشر ، اعتمدت على" المؤلفين اليونانيين والمسلمين " .

والتطابق الجوهرى بين مبحث سعديا فى الموسيقى وبين الكندى ، يعد دليل قاطع فى هذه المسألة ، ومن المحتمل أن تتضح جوانب أخرى لهذا الموضوع عند إلقاء الضوء على نصوص أخرى للكندى أو فيلسوف العرب ، كما يطلقون عليه .

ويطرح النص العربى لسعديا كثير من المشكلات، فمن الأمور الغريبة ، استخدامه لمصطلحات " ألحان " و " نغمات " فى موضوع الإيقاع بدلا من المصطلحات الأكثر شيوعا ووضوحا ، مثل " إيقاعات " و " نقرات " .

وهناك العديد من التفسيرات لهذا الموضوع والتى تناولتها باستفاضة:-

١ . هل كان وصف سعديا للأصابع اكثر منه للإيقاعات ؟

٢ . هل كلمات الحان ونغمات، لها معنى مزدوج أو اكثر مرونة فى الاستخدام؟

٣ . هل كان النص العربى الأصلى لسعديا يحتوى كلمة نقرات وأخطأ الناسخ فى قراءته نغمات ؟

ومن الممكن استبعاد التفسير الأول ، حيث إنه لاغيا تماما كما سبق وأوضحت ، بل إن هذا التفسير لمصطلحات سعديا سبب ارتباكا للمترجمين إلى اللغة العبرية فيما بعد ، بل وأيضا لبعض المفسرين الجدد .

ومن الواضح أن الترجمتان العربيتين الأوائل لكتاب الأمانات ، قد ارتكزنا على مخطوط مختلف ( ٨٠١ ) ، عن المخطوط الذى استخدمه ابن طبون ( ٨٠٣ ) . وهناك تساؤل حول السبب الذى جعل مترجم نص (بيترون) يستخدم مصطلح نقرات بالعبرية كمرادف لمصطلح نغمات باللغة العربية والموجود بالنص الحالى لسعديا ؟

والسبب فى ذلك ، إما أن المترجم لنص ( بيترون ) قد فهم أن سعديا يتناول الإيقاع وليس الأصابع لموضوع الدراسة، فاستخدم المصطلح الأكثر ملاءمة ، أو أن النص العربى الأصلى الذى ترجم ، يتضمن مصطلح نقرات وليس نغمات .

كما يستلزم النص العبرى المنقح لنص ( بيترون ) أيضا اهتماما خاصا لسببين :-

١ . إنه أظهر أن الشكل الأصلى للنص كان مكتملا كنص سعديا العربى وان كثيرا من الحذف قد حدث له بسبب إهمال الناسخين .

٢ . إن إعادة كتابته على يد ( شتاين شنايدر ) قد أزالت الكثير من الحيرة التى استمرت طويلا حول هذه " الرسالة الصعبة " .

وقد أحدثت الترجمة العبرية لبار حياة ، مشاكل أكبر من التى أحدثها نص ( بيترون ) ، فقد استخدم هذا المترجم المصطلح العبرى ( tenu ot) كمرادف لمصطلح الايقاعات بدلا من المصطلح العبرى ( niggunim ) المستخدم فى نص ( بيترون ) ، كما استخدم مصطلح ( neginot ) بدلا من ( ni nu ot ) بمعنى نقرات ، ولما كانت المصطلحات الفنية التى استخدمها / (بار حياة) متعارضة تماما مع أسلافه ، فإما يرجع ذلك على عدم إلمامه بالمصطلحات الفنية الموسيقية وخلطه بينها ، أو أن مصطلحاته كانت تلك المتداولة فى إسبانيا وما حولها، فى حين استخدم (بيترون) تلك المتداولة فى بابل وفلسطين ، وهذا هو الاحتمال الأرجح ، حيث إن ( بار حياة ) قد كتب كتابات أخرى عن نظرية بما يؤكد خبرته بالمصطلحات الموسيقية ، كما أن مصطلح ( tenu ot ) قد استخدم فى مواضع أخرى ، بمعنى إيقاعات .

٩٢
صـ
٦٧٨

كما يوجد احتمال أن بار حياة قد ترجم لمخطوط عربى ، يحتوى على مصطلح نقرات وليس نغمات ، أو أنه أدرك أن أصول الإيقاعات هى موضوع الدراسة .

أما ملخص براخيا لنظريات سعديا ، فيظهر أنه على قدر اهتمامه بمبحث الموسيقى، إلا انه كما يبدو لم يستخدم نص . بيترون) ولكنه استخدم ترجمة بار حياة ، ويحتمل أيضا أن يكون قد استعان بنص ابن طبون . ورغم معارضة الكثيرين لهذا الرأى فإنه يحتمل أن يكون قد راجع أيضا الأصل العربى - عن طريق مترجم .

وبالنسبة لترجمة ابن طبون فتوضح أنه من المحتمل أن يكون قد ترجم من مخطوط ( ٨٠٣ ) الذى تضمن مصطلح الحان ونغمات ، مما شجعه أن يستخدم المرادفات العبرية الأدبية (ne imot . neginot) ومن الممكن أن يكون ابن طبون قد استخدم هذه المصطلحات بمعنى إيقاعات ونقرات وهو نفس ما حدث بالنسبة لسعديا إلا أن هذا الاحتمال ضعيف بسبب استخدامه

لكلمات حاد وغليظ وبسبب أن مصطلح ( tenu ot ) كان مستخدما فى إسبانيا والبلاد المجاورة بمعنى إيقاعات ، خلال فترة حياته .

وبالطبع يمكننا أن ندعى أن الترجمة الحالية لنص ابن طبون والتعليق عليها أوضحت إلى حد ما "هذه الترجمة العبرية الغامضة" كما قال (شتاين شنايدر) وذللت بعض " الصعوبات الكبيرة " التى تحدث عنها د . مالتر .

وأخيراً فإن تفسير الإيقاعات الثمانية التى لم يتم شرحها بدقة من قبل كما قال د. مالتر ، لها فائدة موسيقية خاصة .

وبرغم أنه لا يمكننا بأى حال تحديد الأشكال أو الأصابع التى استخدمها اليهود فى العصور الوسطى فإننا نستطيع فى أغلب الحالات تحديد الأوزان التى استخدمها اليهود فى بلاد الرافدين فى القرن العاشر أى خلال قرنين من الزمان تبناها أناس " مثل عازفى آلات الكنور واليوجاب - ( ugab ) و ( Kinnor ) .

٩٣
ص
٦٧٩

# ملحق

## التأريخ المحتمل للنصوص

تم وضع الجدول التالى لتوضيح العلاقة بين الترجمات العديدة لمعالجة سعديا لنظرية الإيقاع وتأثيرها مع الإشارة إلى التغيرات المحتمل حدوثها فى النص . ولا يتضمن هذا الجدول الاختلاف بين مخطوط بودليان ومخطوط لينجراد ، حيث لا يوجد اختلاف جوهرى بينهما فيما يخص موضوع الدراسة .

ولتحقيق الهدف من هذا التأريخ ، فقد وضعت رموز ( A ) ، ( B ) للتعبير عن الأصول غير الموجودة الآن ، ورمز ( C ) يشير إلى أول انحراف

فى استخدام كلمة الغم بدلا من الفرحية ولكنها استخدمت مصطلح نقرات بدلا من نغمات كما تضمنت الحركات الصحيحة للمضراب فى الإيقاع الخامس . وتمثل ( D ) الأصل الذى أخذنا منه خصائص المجموعة ( C ) مع وجود أخطاء معينة تنقلنا إلى ( H ) وفروعها . وتتضمن ( E ) الملامح الرئيسية للمجموعة ( C ) مع بعض الأخطاء والأجزاء المحذوفة التى تنقلنا إلى ( F ) والمجموعة ( G ) حيث بدأت قراءة مصطلح نغمات بدلا من نقرات والتى تنقلنا إلى ( J ) .

# مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢

٦٤
صـ
٦٩٧

بقلم د . هنرى جورج فارمر

انطلاقًا من دور مصر الريادى تجاه التراث الإسلامى ، افتتح فى القاهرة عام ١٩٣٢ مؤتمر الموسيقى العربية تحت رعاية وزارة المعارف وتحت الرعاية المباشرة للملك فؤاد الذى كان مغرمًا بالموسيقى .

وقد اجتمع الموسيقيون والمتخصصون من شتى الدول بدعوة من الحكومة المصرية للمشاركة فى هذا المؤتمر ، وذلك لبحث تنظيم وتطوير الموسيقى العربية. وقد أرسلت فرنسا ثمانية مندوبين الأول هو البارون (كارا دى فو) المستشرق فى اللغة العربية والسيدين (رابو) و (شانتفوان) سكرتير عام ، ومدير معهد الموسيقى الوطنى بباريس وعالمين من معهد علم الأصوات بالسربون ، واثنين من المسئولين بقسم الفنون الأهلية المغربية بالرباط .

وقد أرسلت ألمانيا ستة ممثلين لها هم البروفيسور ( جوهانس وولف ) والدكتور ( فون هورن بوستل ) والدكتور ( زاكس ) من جامعة برلين ، وجميعهم معروفين من خلال كتاباتهم عن الموسيقى ، والبروفيسور (هاينتز) من جامعة هامبورج و (هندميت) المؤلف الموسيقى البارز وأخيرًا الدكتور (لاخمان) من دار الكتب الحكومية ببرلين وهو موسيقى ومستشرق .

٦٥
صـ
٦٩٧

ومثل النمسا البروفيسور ( فيللز ) من جامعة فيينا / وخبير الموسيقى البيزنطية ، وأوفدت المجر الملحن المشهور الأستاذ ( بارتوك ) بأكاديمية الموسيقى ببودابست ، ومثل تشيكوسلوفاكيا الملحن ( هابا ) من المعهد

الموسيقى ببراغ ، واثنين ممثلين لإيطاليا هما البروفيسور ( زامبيرى ) من معهد ميلانو للموسيقى والكولونيل ( بيزينتى ) .

ومن سوريا البروفيسور ( كولانجيت ) من جامعة بيروت والأستاذ (وديع صبرا ) رئيس معهد الموسيقى الأهلى ، وأرسلت تركيا اثنين من المتخصصين هما ( رءوف يكتا بك ) رئيس معهد الموسيقى باستامبول و(مسعود جميل بك) العازف المشهور لآلة الطنبور ، وحضر من تونس (سيد حسن عبد الوهاب) مدير مقاطعة المهدية ، ومن المغرب السيد ( قدور بن غبريط ) الوزير المفوض لصاحب الجلالة التشريفية وأخيه ( محمد ) والسيد ( محمد بن عبد الله ) من التلمسان .

وحضر بجانب هؤلاء كوكبة من الموسيقيين والعلماء المصريين المشهورين من بينهم ( مصطفى رضا بك ) مدير معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة و ( محمود الحفنى أفندى ) مفتش الموسيقى بوزارة المعارف العمومية ومسيو ( كانتونى ) مدير دار الأوبرا و ( أحمد شوقى بك ) الشاعر المعروف ، والمؤلفين المشهورين فى علم الموسيقى أمثال ( أحمد أمين الديك أفندى ) و( كامل الخلعى أفندى ) ومن العازفين المشهورين عازف الكمان ( سامى الشوا أفندى ) وعازف العود ( منصور عوض أفندى ) ومن الهواة البارزين ( محمد زكى على بك ) و ( محمد فتحى أفندى ) و ( نجيب نحاس أفندى ) و ( محمد كامل حجاج أفندى ) .

وقد افتتح المؤتمر صاحب المعالى ( محمد حلمى عيسى باشا ) بمعهد الموسيقى الشرقية ، وهو مبنى فخم بشارع الملكة نازلى .

وقد شكلت سبع لجان تتألف كل منها من رئيس وسكرتير واثنا عشر عضواً معينا من قبل وزير المعارف .

واستمرت أعمال اللجنة لمدة أسبوعين لدراسة مسائل محددة . وقدمت توصياتها للمؤتمر العام الذى عقد لمدة أسبوع .

واللجان السبع هى :-

١ . لجنة المسائل العامة برئاسة البارون (كرا دى فو) وتناولت المسائل التى لم تدخل فى اختصاصات اللجان الأخرى وقد كنت عضواً بها .

٢ . لجنة المقامات والإيقاع والتأليف برئاسة ( رؤوف يكتا بك ) وكان عملها تحليل وتصنيف المقامات والإيقاعات وحصر المستخدم فى مصر والبلاد الإسلامية الأخرى .

٣ . لجنة السلم الموسيقى برئاسة الأب البروفيسور (كولانجيت) وكانت مختصة بالبحث فى أسس السلم الموسيقى المستخدم فى مصر ودول الشرق عامة مع نظرة لإقرار سلم معتدل ملائم وكنت عضواً بها .

| ٦٦ |
|---|
| صـ |
| ٦٩٩ |

٤ . لجنة الآلات الموسيقية برئاسة البوفيسور ( كورت زاكس ) وتضمن برنامجها تسجيل الآلات المستخدمة الآن فى مصر مع التوصية بتطويرها ./ هذا بجانب تحديد أية آلة أوروبية يمكن تقديمها للموسيقى العربية وكنت عضواً بها .

٥ . لجنة التسجيل برئاسة ( د . روبرت لاخمان ) وقد عزفت بها أفضل الفرق الموسيقية من العراق وسوريا والمغرب وتونس والجزائر وتركيا بالإضافة إلى مصر وقد تم اختيار أفضل الأعمال لتعبئها شركة جراموفون للتسجيلات .

٦ . لجنة التعليم الموسيقى وكانت برئاسة الدكتور ( محمود أحمد الحفنى ) واختصت بمناقشة طرق تعليم الموسيقى .

٧ . لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات وكان لى شرف رئاستها وكان سكرتيرى ( محمد كامل حجاج أفندى ) كاتب لمقال قصير عن الموسيقى العربية بعنوان الموسيقى الشرقية عام ١٩٢٤ وأعمال أخرى ، ومن بين أعضاءها البارون ( كارا دى فو ) كاتب (Le trait des ropports musicaux - بقلم صفى الدين عبد المؤمن البغدادى - ١٩١٨ ) .

والبارون ( رودلف دى أرلنجر ) كاتب ( كتاب الموسيقى العربية - الفارابى ١٩٣٠ ) ، و ( سيد حسن عبد الوهاب ) حاكم المهدية وكاتب لبحث عن الموسيقى العربية بعنوان ( Le developpement de la musique arabe en oriente , Espange et Tunisie - ١٩١٨ ) .

و ( د. لاخمان ) من دار الكتب ببرلين ومؤلف الموسيقى الشرقية - ١٩٢٩ ، و ( د . وولف ) استاذ تاريخ الموسيقى بجامعة برلين ومؤلف Hand-buch der Natationskunde - ١٩١٢ وأعمال أخرى ، والبروفيسور ( فيللز ) من جامعة فيينا ومؤلف لعديد من الأعمال فى الموسيقى البزنطية ، والبروفيسور ( زامبيرى ) من جامعة بافيا ومعهد الموسيقى بميلانو ، والكولونيل ( بينزينتى ) كاتب Canti sacri e profani danzi e ritni degli arabi dei Somali et di Suahili - ١٩٢٩، والسينيور (سالازار) من مدريد .

وقد تناولنا المسائل الآتية :-

١ . إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ . ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية .

٣ . إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة .

٤ . إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح .

٥ . ما هى المخطوطات التى لم يتم نشرها وكيفية وسائل طبعها .

٦ . إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات .

| ٦٧ |
| --- |
| صـــ |
| ٧٠٠ |

ولم يتمكن كل من البارون ( دى أرلنجر ) والدكتور ( لاخمان ) من المشاركة / فى أعمال هذه اللجنة ، ولهذا فلم يكن بين أعضاء اللجنة متخصص لمناقشة الجانب العربى التقنى باستثناء البارون ( كارا دى فو ) واثنين من العلماء العرب ولذا فقد وقع على عاتقى عبء كتابة كل أجزاء التقرير وهو "تاريخ السلم الموسيقى العربى" ويقع فى حوالى عشرون جزء ، قمت بتجميعها كاملة بمفردى .

وقد أقيمت الجلسة الختامية للمؤتمر بعد أسبوعين من العمل وتم اختيارى بالإضافة إلى البارون ( كارا دى فو ) و (سيد حسن عبد الوهاب) لإلقاء كلمة الوداع باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية .

وبعد حفل الختام دعى رؤساء اللجان السبع لقصر جلالة الملك فؤاد . وفى المساء ذهبنا لمشاهدة حفلة موسيقية غنائية كبيرة بدار الأوبرا حضرها فقط جلالة الملك وأسرته ورئيس الوزراء والوزراء وأعضاء السلك الدبلوماسى.

# لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات

| ٦٣٩ |
| --- |
| ص |
| ٧٠١ |

## التقرير العام

عهد إلى لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات بالنظر فى المسائل الآتية والإجابة عنها :-

١ . إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التى تبحث فى تاريخ الموسيقى العربية .

٢ . ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟

٣ . إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة .

٤ . إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح ؟

٥ . ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟

٦ . إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟

وقد انتخبت اللجنة فى جلستها الأولى المنعقدة فى ١٥ من مارس سنة ١٩٣٢ بالإجماع الدكتور هنرى فارمر رئيساً والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى

سكرتيراً ، وعقدت اللجنة ثماني جلسات عامة وست جلسات فرعية ، وتتشرف اللجنة بأن تقدم للمؤتمر تقريرها الآتي للموافقة عليه :-

**المسألة الأولى** ( إحصاء المؤلفات الغربية والشرقية التي تبحث في تاريخ الموسيقى العربية ) :-

لقد أعارت اللجنة هذا السؤال عناية كبيرة ، ورأت منذ بدء عملها ضرورة زيارة دار الكتب ، فندبت لجنة فرعية لذلك مؤلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي والسيد حسن حسني عبد الوهاب ، فبحث حضراتهم عن المخطوطات والكتب المطبوعة التي في دار الكتب ، وتفضلت دار الكتب فأعارت بعضها للمعهد لتستعين به اللجنة في أعمالها ، واتخذت الوسائل أيضا للحصول على كشف تام بالكتب المتعلقة بالموسيقى العربية في دار الكتب ، وقد تسلمت اللجنة هذا الكشف فأفادها كثيرا في عملها . /

٦٤٠
ص
٧٠٢

كذلك أعد كل من الدكتور فارمر، والأستاذ محمد كامل حجاج أفندي ، والكولونيل بيزنتي ، كشوفًا بالكتب المطبوعة ، وبعد مراجعتها ودرسها ترى اللجنة من واجبها أن توصي بما يأتي :-

( أ ) ترى اللجنة أن في استطاعة أعضائها إعداد كشوف أوفى وأكثر وضوحاً من هذه بعد عودتهم إلى أوطانهم وتمكنهم من الاستعانة بما لديهم من كتب ووثائق . وقد طلبت من حضراتهم أن يعدوا كشوفًا مشروحة بالكتب المطبوعة ، وأن يرسلوا ما كان منها باللغات الأوروبية إلى الدكتور هنري فارمر رئيس اللجنة ، وما كان منها باللغة العربية إلى الأستاذ محمد كامل حجاج أفندي سكرتيرها على أن يعد حضرتاهما كشوفًا نهائية مما يجتمع لديهما من المؤلفات الغربية والشرقية ، ويرسلاها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

( ب ) إن اللجنة تعلم أن بعض الكتب الواردة فى الكشوف المقدمة لها إما من نوع قد فقد فائدته بمرور الزمن ، وإما نوع يخطئ فهم الموسيقى العربية وتاريخها ، ولكنها مع ذلك تشعر بأن جميع هذه الكتب يحسن إدماجها فيما يعد من الكشوف ، لأنها تظهر تقدم المؤلفين الموسيقيين فى درس هذا الفن . وهذا هو السبب الذى حمل اللجنة على أن توصى بإعداد كشوف مشروحة حاوية الملاحظات الوافية عن محتوياتها .

**المسألة الثانية** ( ما خير وسيلة لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية عن الحلقات المختلفة لتاريخ الموسيقى العربية ؟ ) :-

رأت اللجنة أن الضرورة تقضى بأن تتوسع بعض التوسع فى هذا الموضوع لفائدة المهتمين بدرس تاريخ الموسيقى العربية . وهى تدرك أن الدرس يجب ألا يقتصر على المؤلفات ، بل يجب أن يتناول أيضا الصور والنقوش والأيقونات والآلات الموسيقية المحفوظة فى المتاحف .

إن الوثائق المخطوطة سيعنى ببحثها عناية تامة عند الكلام على السؤال الرابع . أما الصور والنقوش والأيقونات فإن لها شأنا خطيرا فى درس تاريخ الموسيقى ، لأننا نجد بينها أدلة مصورة على سير الموسيقى العربية فى مضمار التقدم تؤيد فى بعض الحالات ما تشتمل عليه المخطوطات .

لذلك ندبت اللجنة الدكتور فارمر ليقوم بزيارة دار الآثار العربية مصطحبا كاتب اللجنة لدرس ما قد يوجد فيها من ذلك . وقد كرر جنابه زيارته إياها ، وزار أيضا المتحف المصرى ، وكانت نتيجة هذه الزيارات أنه عثر بين الصناعات الفنية على نحو/ ١٢ رسما يرجع تاريخها إلى القرن الرابع للهجرة وما يليه ، تحتوى على صور موسيقيين وآلات موسيقية ، ومن بينها اللوحة الخشبية الشهيرة التى توجد صورة منها فى متحف معهد

٦٤١
صـ
٧٠٣

الموسيقى الشرقي وقد أوصى بعمل صور فوتوغرافية لهذه التحف جميعا ، ولذلك قررت اللجنة ما يلى : -

( أ ) لما كانت الأيقونات والصور والنقوش ذات أهمية كبيرة تساعد على دراسة تاريخ الموسيقى ، فاللجنة توصى بدرس ما فى المعارض التاريخية والمتاحف من الصناعات الفنية كافة مثل الأوانى المعدنية والزجاج والخزف والعاج وأشغال الحفر فى الخشب والكرنيش والنسيج ، والسعى للحصول على صور ( فوتوغرافية ) لما قد تحتويه من صور الموسيقيين أو الآلات الموسيقية ووضع فهرس لها وحفظها فى دار الكتب .

(ب) أن يعنى بدرس المخطوطات المصورة للغرض نفسه .

أما فيما يتعلق بخير الوسائل لتشجيع نشر المؤلفات العلمية باللغة العربية لتسهيل درس أطوار تاريخ الموسيقى العربية دراسة علمية صحيحة فقد أعارت اللجنة هذا المر عناية خاصة ، وهى توصى بما يلى : -

( أ ) ترجمة كتاب الدكتور فارمر المسمى تاريخ الموسيقى العربية المطبوع فى لندن سنة ١٩٢٩ لأنه من أهم الكتب فى بابه .

( ب ) توصى اللجنة بأن يتخذ كتاب الموسيقى الشرقية لمؤلفه محمد أفندى كامل حجاج المطبوع بالإسكندرية سنة ١٩٢٤ كتاباً للتدريس إلى أن يوضع مؤلف آخر أكبر منه وأوفى .

( ج ) ترى اللجنة أن من المرغوب فيه وضع مؤلف مستمد من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى والفهرست لابن النديم فى تاريخ فن الموسيقى حتى القرن الثالث للهجرة ، بحيث يحتوى على تواريخ المغنين والعازفين والملحنين والمؤلفين فى الموسيقى خلال هذا العصر الذهبى الذى ازدهرت فيه الموسيقى العربية . وذلك

لاعتقادها أن مؤلفا كهذا يشيد بذكر الموسيقى العربية الغابرة قد يشجع أبناء هذا العصر على النسج على منوال أسلافهم الأماجد.

( د ) لاحظت اللجنة أن هناك اقتراحا بإنشاء متحف للآلات الموسيقية تحت السؤال الثامن من برنامج أعمال لجنة الآلات الموسيقية . ولما كانت لجنتنا هذه قد ندبت خصيصا لبحث المسائل المتعلقة بتاريخ الموسيقى العربية والمخطوطات ، ولما كان بعض أعضائها قد اختص بدرس تاريخ آلات الموسيقى العربية ، لذلك فاللجنة توصى بأن يوجد ارتباط وثيق بين اللجنتين فيما يتعلق بهذا الموضوع .

| ٦٤٢ |
|---|
| صـ |
| ٧٠٤ |

(هـ) توصى اللجنة بأن يدمج تاريخ الموسيقى الشرقية وبخاصة الموسيقى العربية فى برنامج التدريس فى معهد الموسيقى الشرقى وأمثاله من المعاهد .

**المسألة الثالثة** ( إعداد تقرير يشمل تاريخ السلم الموسيقى العربى وتطوراته فى العصور المختلفة ) :-

لقد عرضت على اللجنة الرسالتين الواردة إحداهما من الدكتور سالم من دمشق ، والأخرى من الأستاذ أحمد أفندى أمين الديك بمصر ، عن تاريخ السلم الموسيقى ، فرأت اللجنة أن الأولى منهما تتناول الموضوع من وجهة إجمالية عامة ، تجعلها ليست ذات قيمة تذكر فى أبحاثها ، مع شكرها للمؤلف على مساعدته .

أما الثانية فهى رسالة ذات قيمة عظيمة ، ولكن لما كان معظمها جداول رياضية غير مصحوبة بشرح يذكر أو تفاسير تاريخية ، فاللجنة مع شكرها للمؤلف على هذه الرسالة المفيدة تأسف لعدم استطاعتها استعمالها فى تقريرها هذا .

وقد تطوع الدكتور فارمر بوضع تقرير عن تاريخ السلم الموسيقى وهو ملحق بهذا التقرير .

**المسألة الرابعة** (إحصاء أهم المخطوطات العربية التى تبحث فى الموسيقى مع بيان ما نشر منها وما ترجم إلى لغة أخرى مع تعليق أو شرح):-

قدمت إلى اللجنة فى اجتماعاتها كشوف بالمخطوطات التى فى المكاتب المختلفة من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى والأستاذ سالازار . كذلك وجه البارون كارادى فو والسيد حسن حسنى عبد الوهاب والأستاذ زامبييرى نظرها إلى طائفة أخرى . وقد فحصت اللجنة عن جميع هذه وتناقشت بشأنها .

وأعلن الأستاذ سالازار أن الحكومة الإسبانية مستعدة لأن تهدى إلى الحكومة المصرية صورا فوتوغرافية للمخطوطات التى فى مكتبات إسبانيا التى تعتبرها اللجنة ذات فائدة .

كذلك صرح الأستاذ زامبييرى بأن جمعية الموسيقيين الإيطاليين مستعدة لأن تقدم كشوفا بالكتب والمخطوطات التى فى مكتبة الفاتيكان .

وقدم الأستاذ نجيب نحاس إلى اللجنة مجموعة نفيسة من الصور الفوتوغرافية للمخطوطات وهى تهدى إليه خالص شكرها على اهتمامه بهذه المخطوطات .

وقد أثمرت زيارات اللجنة الفرعية المشار إليها سابقا دار الكتب ثمارا حسنة ، وتفضلت دار الكتب فقدمت إلى اللجنة فهرسًا بالمخطوطات التى لديها . / وقد تمكنت اللجنة الفرعية فى زيارتها هذه أن تتعرف حقيقة بعض المخطوطات التى وقع خطأ فى وصفها ، وأشار الدكتور فارمر أن أغلاطا كهذه توجد فى مكاتب أوروبا ، وضرب مثلا لذلك بكتابين فى مكتبة باريس نسبا إلى محمد بن زكريا الرازى، بينما أحدهما هو فى الواقع كتاب الأدوار

٦٤٣
صـ
٧٠٥

لصفى الدين ، والآخر رسالة فى علم الأنغام لشهاب الدين العجمى . وذكر الأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أيضا مثالا آخر ، وهو أن كتاب الأدوار الذى فى دار الكتب وفى المعهد المنسوب إلى ابن سبعين هو فى الواقع لصفى الدين .

وإن اللجنة ترغب أيضا فى أن تذكر بأن الكتابين اللذين وضعهما الخليل بن أحمد أقدم مؤلفى العرب فى الموسيقى ، واللذين كان يعتقد منذ زمن بعيد أنهما فى حوزة أحد الموسيقيين فى القاهرة ، قد ثبت لها أن لا وجود لهما .

وقد اتخذت اللجنة القرارات الآتية :-

( أ ) اللجنة توصى على الرغم من إعداد الكشوف المطلوبة بوضع كشوف أخرى أكثر وضوحًا وبيانًا . وأن ذلك يستطاع إتمامه عند توافر المعلومات . لذلك طلب من الدكتور فارمر والأستاذ محمد كامل حجاج أفندى أن يؤلف كل منهما بعد انتهاء المؤتمر كشوفًا مرتبة بحسب الأقدمية التاريخية ومشروحة شرحًا وافيًا لتقديمها إلى السكرتير العام للمؤتمر .

(ب) إن المخطوطات التى طبعت قليلة جدا وهى مبينة فيما يلى :-

(١) الرسالة الشرفية لصفى الدين عبد المؤمن. طبع خلاصة لها باللغة الفرنسية جناب البارون كارادى فو، ولكن بدون المتن .

(٢) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى . ترجمه إلى اللغة الفرنسية مع شرحه البارون دى ارلنجر ولكن بدون المتن .

(٣) رسالة فى خبر تأليف الألحان للكندى . هذه ترجمها إلى اللغة الألمانية الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى مع شرحها ومتنها وصور عن أصلها .

(٤) كتاب النجاة لابن سينا . هذا ترجمه إلى الألمانية الدكتور الحفنى مع شرحه ومتنه .

(٥) لسان الدين بن الخطيب ورسائل مغربية أخرى عن الموسيقى . هذه ترجمها إلى الإنجليزية مع متنها وشرحها الدكتور فارمر تحت عنوان ( معلم عود مغربى قديم ) .

وهناك ترجمات أخرى يقوم بها البارون دى ارلنجر لايزال العمل جاريا فيها .

( ج ) توصى اللجنة بوجوب الحصول على صورة فوتوغرافية لجميع المخطوطات العربية العامة عن الموسيقى ، وإيداعها دار الكتب أو مكتبة معهد الموسيقى الشرقى .

٦٤٤ صـ ٧٠٦

( د ) توصى اللجنة أيضا بوجوب الحصول على صور فوتوغرافية لمخطوطات فارسية وتركية معينة ، لأن هذه المخطوطات بعد عهد صفى الدين لازمة لمعرفة تقدم نظرية الموسيقى العربية معرفة جيدة .

**المسألة الخامسة** ( ما المخطوطات التى لم يتم نشرها وما وسائل طبعها ؟ ) : -

إن المخطوطات التى لم تطبع بعد هى كل ما لم يرد ذكره فى الجواب عن السؤال الرابع . وقد اتخذت اللجنة بعد درس الموضوع وتمحيصه القرارات الآتية : -

( أ ) توصى اللجنة بتأليف لجنة مطبوعات يكون عملها انتقاء المخطوطات العربية الأكثر أهمية والإشراف على إعدادها لطبعها وترجمتها .

( ب ) أن يصحب كل متن كتاب تختاره اللجنة للطبع بصورة عن الأصل وشرح واف وبترجمته إلى إحدى اللغات الأوروبية .

( ج ) أن يطلب إلى الحكومة أن ترصد الاعتماد المالى اللازم لإنشاء نواة كاملة للمؤلفات العربية فى الموسيقى النظرية ، ومساعدة أية جمعية أو أى فرد يقوم بطبع هذه المؤلفات .

( د ) توصى اللجنة بأن المخطوطات الشعرية الموضوعة خصيصا للنوبات والطبوع وغيرها من أنواع الفن الموسيقى توضع أيضا موضع النظر لأجل طبعها ، وخصوصا ما كان منها محتويا على تنوع فى الموضوعات غير مقصور على أغانى الحب . وذلك لأنها ترى أنه يجب أن يكون لدى الملحن العصرى أناشيد غير الأناشيد الغرامية ليعنى بتلحينها ووضع الأوزان الموسيقية لها .

( هـ ) المؤلفات التى تبحث فى إباحة السماع وتحريمه ، وكذلك التى تبحث فى ترتيل القرآن الشريف ، يحسن أيضا طبع ما يرى مفيدا منها لتاريخ الموسيقى فى الإسلام .

**المسألة السادسة** ( إلى أى مدى يمكن أن تستفيد البلاد العربية من نشر هذه المخطوطات ؟ ) : -

يقول جناب البارون كارادى فو فى الإجابة عن هذا السؤال إن للفنون الجميلة عند العرب منزلة كبيرة ، ولها فى حياة جميع الشعوب التى تتكلم اللغة العربية أثر عظيم . وفى طليعة هذه الفنون فن الموسيقى ، ونظرا لما أعطاه علماء المسلمين فى العصور السابقة لهذا الفن من الأهمية والشأن ، ونظرا لأن الموسيقى العربية / لا يمكن أن تتقدم وترقى الرقى المنشود ما لم يعرف تاريخ ماضيها معرفة جيدة عن طريق طبع المخطوطات ذات الشأن الخطير فيها ، لذلك فهو يعتبر أن طبع المخطوطات العربية القديمة أمر ضرورى جدا لا يمكن التقليل من أهميته .

٦٤٥
صــ
٧٠٧

ويقول الدكتور وولف إن كل إنسان يعلم التأثير العظيم والنفوذ الكبير الذى كان للموسيقى العربية على موسيقى العصور الوسطى فى غرب أوروبا، وإنه من الضرورى فهم الموسيقى العربية ليستطاع تقدير موسيقى العصور الوسطى . وبالاختصار إن ترجمة المؤلفات العربية الخاصة بالموسيقى النظرية وطبعها لا تنحصر فائدته فى تسهيل فهم الموسيقى الشرقية ، بل يساعد أيضا على فهم الموسيقى فى كل زمان ومكان .

ويرى حضرة الأستاذ محمد أفندى كامل حجاج أن فائدة المخطوطات القديمة لا يختلف فيها اثنان ، ولا تحتاج إلى برهان ، لأنها تمكننا من معرفة الأدوار التى مرت بها الموسيقى العربية فى تقدمها وتطورها إلى أن وصلت إلى ما هى عليه الآن ، وهى تساعدنا أيضا على معرفة ما كانت عليه الموسيقى العربية فى زمن ازدهارها فى عهد هارون الرشيد ، وتمكننا من فهم كتاب الأغانى وحل بعض ألغازه ، وعدا ذلك إن سلم الموسيقى لا يستطاع فهمه تماما ما لم تدرس

تطورات الموسيقى من عهد الخليل بن أحمد إلى الكندى إلى الفارابى إلى ابن سينا إلى صفى الدين إلى ابن غيبى وغيرهم .

# الخاتمة

وإن رئيس اللجنة يرغب فى الختام أن يعرب عن خالص شكره لحضرات أعضاء لجنة تاريخ الموسيقى والمخطوطات لما أبدوه من التعاون فى العمل ، وأن يسجل تقديره لخدمات الكاتب فؤاد أفندى مغبغب الذى ساعد اللجنة كثيرا فى عملها .

وإن عمل اللجنة لابد أن يثمر ثمارا صالحة وذلك لما حصلت عليه من النتائج ، وما أعربت عنه من التوصيات التى ترجو أن تنال موافقة المؤتمر بالإجماع .

وإننا بدون أن ندعى للجنتنا أكثر من حقها نشعر بأننا نستطيع أن نؤكد عن يقين أن كل لجنة أخرى تقريبا لابد أن تنظر إليها وتستمد معونتها من ناحية ما ، لأن أساس عمل كل اللجان يرجع إلى التاريخ ويستند إليه ، فلا بد من معرفة التاريخ لفهم المقامات والضروب ، ولابد من استشارة التاريخ لتقدير السلم ، ولابد من الالتجاء إلى التاريخ لمعرفة الآلات الموسيقية معرفة صادقة . فلجنتنا إذًا هى " ألف " كل اللجان الأخرى .

وإن اللجنة ترجو رجاء حارا أن تسفر أتعابها عن طبع مجموعة وافية للمؤلفات العربية فى الموسيقى . وإنه إذا كانت لجنة التسجيل تعطى الصوت الحى فى اسطوانات " صوت سيده " الشهيرة ، فلجنتنا ترجو أن تعطى فى سلسلة مهذبة من المجلدات العلمية أصوات الماضى . وإن مصر مصدر هذا الفن ومنبته ، فهى التى أنبتت الحسين بن على المغربى ، والمسبحى فى القرن الخامس بعد الهجرة ، وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز

٦٤٦
صـ
٧٠٨

كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج ، ومصر هى التى أهدت إلى العالم الإسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان " العقود والسعود " . ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة بحيث ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرانية. وقد كان البياسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا من طبقة غير وضيعة . وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان من أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب ، جميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع الهجرى .

واليوم ولا تزال ذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزها الأسمى الممتاز فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الإسلامية .

| سكرتير اللجنة | رئيس اللجنة |
|---|---|
| محمد كامل حجاج | دكتور هنرى فارمر |

# تاريخ مختصر للسلم الموسيقى العربى

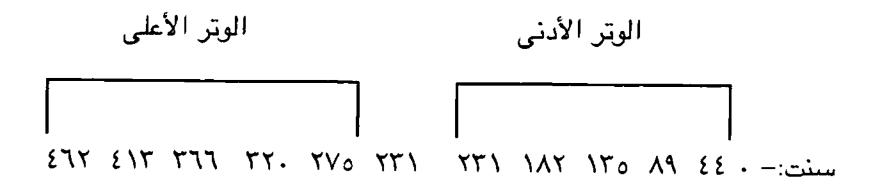
بقلم الدكتور هنرى فارمر



## السلم قبل الإسلام

إن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان فى أصلهما إلى أصل سامى قديم ، كان له أثر عظيم فى الموسيقى اليونانية ، إن لم يكن أساسا لها قبل فجر الإسلام بزمن بعيد . وأول معرفتنا بالسلم العربى كان من الفارابى فى القرن الرابع الهجرى ، إذ أنه وصف آلة موسيقية كانت لا تزال مستعملة فى أيامه تعرف باسم الطنبور البغدادى أو الميزانى . وهو يقول إن دساتين هذه الآلة تعطى السلم الذى كان مستعملا فى الجاهلية ، وهو سلم أرباع المقامات ، ثم الوصول إليها بتقسيم الوتر أربعين جزءا متساوية . وقد تيسر تتبع هذا النظام إلى عهد اراتوستينس ، وإن كان من المرجح أنه أقدم كثيرا من ذلك .

وقد كان لهذه الآلة المستعملة فى أيام الجاهلية وتران وخمسة دساتين ، يسوى الوتر الأعلى منهما على صوت أعلى الدساتين فى الوتر الأدنى فينتج عن ذلك السلم الآتى :-



ويقول الفارابى إن أغانى الجاهلية القديمة كانت لا تزال تعزف على هذه الآلة فى أيامه ، وإذا نظرنا إلى التقسيم النظرى لهذا السلم يتضح بداهة أننا إذا استمررنا فى الدساتين بعد الخامس منها نتوصل إلى السلم الآتى :-

| الدساتين : – | أنف | الثانى | الرابع | السادس | الثامن | العاشر |
|---|---|---|---|---|---|---|
| سنت :– | ٠ | ٨٩ | ١٨٢ | ٢٨١ | ٣٨٦ | ٤٩٨ |

ومن رأى الأستاذ لاند أن هذا كان الأصل الذى انحدر منه السلم الفيثاغورى .

## النظام العربى القديم

لقد لمحنا فى القرن الأول الهجرى دلائل نظرية موسيقية وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون ، فهناك ابن مسجح تعلم فن الغناء الفارسى وتلقى أيضا بعض الدروس عن الموسيقيين الروم العازفين / منهم على البربطين وعلماء الموسيقى النظرية . واستعان ابن مسجح بما تعلمه فى غربته على وضع أساس نظام للنظرية الموسيقية رضى به رجال الموسيقى فى عصره . على أن هناك ما يدلنا على أن ابن مسجح رفض الطرق الفارسية والرومانية التى رآها غريبة عن الموسيقى العربية .

٦٤٨
ص
٧١٠

ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن سابقة لنظرية الموسيقى الوطنية العربية ، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها أصول الموسيقى العربية التى كان لها مميزات خاصة . وإن إدراك هذه الحقيقة لعلى غاية من الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسى أو رومى .

فلقد قرر كثير من الثقات بأن الموسيقى العربية والفارسية والرومية كانت تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافا ظاهرا ، فالكندى فى القرن الثانى للهجرة يقول إن دراسة الموسيقى إنما هى دراسة فنون عدة ، ومعنى ذلك أن هناك موسيقى عربية ، وأخرى فارسية ، وأخرى رومية ...إلخ

وكتاب إخوان الصفا الموضوع فى القرن الرابع للهجرة يقرر مثل ذلك إذ يقول " أما الشعوب الأخرى كالفرس والروم واليونان القدماء فإن لألحانهم وأغانيهم قوانين أخرى تختلف عن التى وضعت لألحان العرب وأغانيهم " .

وفى العقد الفريد لابن عبد ربه وكان فى القرن الرابع الهجرى نقرأ عن المعارضة التى قامت فى وجه إدخال الأنغام الفارسية على الموسيقى العربية وإن مقدرة إسحاق الموصلى ( القرن الثانى للهجرة) على معرفة اللحن اليونانى عند سماعه تدل دلالة صريحة على اختلافه عن اللحن العربى .

ولكن ما هو ذلك النظام العربى القديم للموسيقى الذى خلف السلم الذى كان موجودا قبل الإسلام ؟

إننا نجد فى الرسالات المغربية التى نشرها أخيرا الدكتور فارمر تحت عنوان " معلم عود مغربى قديم " سلما بديوان واحد " أوكتاف " مبنيا على تسوية أوتار العود الأربعة :-

| | ذيل | مايه | رمل | حسين |
|---|---|---|---|---|
| مطلق ........................... | ٠ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ٩٠٥ |
| سبابة ........................... | – | ٤٠٨ | – | ١١١٠ |
| خنصر ........................... | – | ٤٩٨ | – | ١٢٠٠ |

| ٦٤٩ |
| --- |
| صـ |
| ٧١١ |

ولقد كانت هذه الطريقة أقدم من طريقة إسحاق الموصلى ( القرن الثانى والثالث ) الذى كانت تسوية عوده على أبعاد رباعية بحيث إن نقلة واحدة توصل إلى الديوان " الأوكتاف " المزدوج المسمى الجمع التام .

وليس من العسير الوصول إلى معرفة الزمن الذى انتقل فيه العرب فعلا من طريقة الديوان الواحد "الأوكتاف" إلى طريقة الديوان المضاعف أو الجمع التام، ففى أيام إسحاق الموصلى والكندى ويحيى بن على بن يحيى والفارابى وإخوان الصفا كانت أوتار العود الأربعة تسمى من الأعلى إلى الأدنى زير فمثنى فمثلث ثم بم . والاسمان الأول والأخير فارسيان . وإنه لمن المعقول أن نستنبط أن الوتر الأعلى والوتر الأدنى كانا فى الأصل يعرفان باسمين عربيين كالوترين الأوسطين ( مثنى ومثلث ) ولكن نفوذ الفرس أدى إلى أن يبدل بهما اسمان فارسيان .

ويظهر أن العود الفارسى كانت تسويته إلى أبعاد رباعية هكذا (A . D . G . C.) بينما العود العربى كان هكذا (C . D . G . a.) كما ورد فى الرسالة المغربية المشار إليها آنفا . والفرق بين الطريقتين إنما هو فى الوتر الأول أو الأعلى والوتر الرابع أو الأدنى . وعندما اتبع العرب التسوية الفارسية التى ترتب عليها إبدال الوترين الأول والرابع ، اتخذوا اسمين فارسيين لهما مع استبقاء الاسمين العربيين للوترين الأوسطين .

وفيما يلى سلم العود كما ورد فى رسالة يحيى بن على بن يحيى المنجم التى تحتوى على نظرية الموسيقى كما كان يعرفها الموسيقيون فى كتاب الأغانى لأبى الفرج .

| | بم | مثلث | مثنى | زير |
|---|---|---|---|---|
| مطلق ........................ | ٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ |
| سبابة ........................ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ |
| وسطى ........................ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ |
| بنصر ........................ | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ |
| خنصر ........................ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |

أما فيما يختص بتاريخ هذا التبديل فإننا نعلم أن مكة اتخذت العود الفارسى فى النصف الثانى من القرن الأول للهجرة ، وأن ابن مسجح أدخل طرقه الفارسية والرومية حوالى ذلك التاريخ أيضا . وظل العرب زمنا طويلا بعد اتباعهم طريقة الديوانين ( الأوكتافين ) الفارسية ينظرون إلى النظرية بكاملها فى حدود الديوان ( الأوكتاف ) الواحد .

غير أن هذا السلم لم يرض الجميع ، ولم يقتصر الأمر على إدخال نوتة فارسية بمقياس ٣٠٣ سنت ، فقد جئ بنوتة ثالثة محايدة بمقياس ٣٥٥ سنت متوسطة بين النوتة الفارسية ودستان البنصر ، وهذه أدخلها على السلم زلزل وهو أحد الموسيقيين الذين ظهروا فى أواخر القرن الثانى . / ولما جاء عهد إسحاق الموصلى كانت هذه الإضافات إلى السلم قد أحدثت ارتباكا حمله على ما يظهر على إعادة صب السلم فى قالبه الفيثاغورى القديم . وقد قام بذلك العمل على ما يروى بدون الاستعانة بأى كتاب يونانى . وقد نجح إصلاحه هذا فى العراق ، وظل متبعا هناك حتى منتصف القرن الرابع للهجرة . أما فى غير العراق فقد ظلت النوتات الفارسية والزلزلية مرغوبا فيها كما تدل على ذلك أقوال الفارابى فى مفاتيح العلوم ، على أنه بعد ذلك بقرن واحد كادت النوتة الفارسية تكون مجهولة تماما .

٦٥٠
ص
٧١٢

ومع أننا نقرأ فى رسالة يحيى بن على بن يحيى أن إسحاق الموصلى توصل إلى أرقامه بطريق الحساب ، فإننا نرى فى هذه الرسالة أن المدرسة العربية القديمة أثبتت الدساتين على عنق العود أو الطنبور ، وذلك بتسوية النوتة مع جوابها أو ما يسمونه أحيانا الصياح .

## الشراح اليونانيون

وفى منتصف القرن الثالث للهجرة أخذ يظهر تأثير كتابات اليونانيين القدماء الذين كتبوا فى الموسيقى والذين ترجمت كتبهم إلى اللغة العربية ، وكان أول من استفاد من هذا الكنز الجديد الكندى (القرن الثانى للهجرة) ، وقد بقيت إلى اليوم أربع من رسائله فى الموسيقى ، ثلاث منها فى مكتبة برلين الحكومية وواحدة فى المتحف البريطانى . وإننا نرى فى هذه الأخيرة مبلغ ما يدين به المؤلف لاقليدس وبطليموس . وقد كتب فى الواقع رسالة فى قسمة القانون قد تكون منقولة بالحرف الواحد عن كتاب لإقليدس اسمه "سكتيو قانونيس" . وقد تمكن بإدخاله وترا خامسا على العود للوصول إلى الديوان المضاعف بدون حاجة إلى الانتقال ، من الحصول على الجمع الكامل اليونانى ، المعروف بجمع " تيليون " لبطليموس .

وقد اضطر الكندى لبلوغ هذه الغاية أن يدخل دستانا اسمه المجنب على قياس ١١٤ سنت أو بين دستان المطلق والسبابة . وقد نتج عن ذلك معضل آخر ، لأن هذا الدستان على اوتار بم ومثلث ومثنى لم يتفق هو ونوتة دستان الوسطى على أوتار المثنى والزير الأول والزير الثانى ، فأدى ذلك إلى تجربة دستان جديد على ٩٠ سنت بين المطلق ودستان المجنب المار ذكره وبين دستان الوسطى والبنصر على ٣٨٤ سنت ، وهذا كان أصل ما سمى فيما بعد ميزان ليما ، ليما ، كوما ، للطنبور الخراسانى الذى تقدم سلم النظاميين الذى وضعه صفى الدين . /

٦٥١
صـــ
٧١٣

| دساتين | بم | مثلث | مثنى | زير أول | زير ثاني |
|---|---|---|---|---|---|
| مطلق ............... | ٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| مجنب ( ١ ) ....... | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ | ٣٨٤ | ٨٨٢ |
| مجنب ( ٢ ) ....... | ١١٤ | ٦١٢ | ١١١٠ | ٤٠٨ | ٩٠٦ |
| سبابة ............. | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| وسطى ( ١ ) ...... | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| وسطى ( ٢ ) ...... | ٣٨٤ | ٨٨٢ | ١٨٠ | ٦٧٨ | ١١٧٦ |
| بنصر .............. | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| خنصر ............ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ |

وللاطلاع على بحث هذا السلم من وجهة نظر أخرى نوجه القارئ إلى الترجمة الحديثة لكتاب الكندى التى أصدرها الدكتور لاخمان والدكتور الحفنى .

ولما جاء عهد الفارابى ( القرن الرابع للهجرة ) كانت قد أضيفت زيادات أخرى إلى هذا السلم . واتبع المبدأ الذى حدد به دستان الفرس ووسطى زلزل على ٣٠٣ و ٣٥٥ فى إدخال دساتين المجنب المقابلة لها بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنت .

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء " قديم " و " فارس " و " زلزل " بينما الدستان الذى كان على ١١٤ سنت محى أثره . وفيما يلى بيان لدساتين العود فى أيام الفارابى : -

| الدساتين | الأوتار | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | بم | مثلث | مثنى | زير | حاد |
| مطلق .............. | ٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| مجنب قديم ........ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ | ٣٨٤ | ٨٨٢ |
| مجنب فارسى ..... | ١٤٥ | ٦٤٣ | ١١٤١ | ٤٣٩ | ٩٣٧ |
| مجنب زلزل ........ | ١٦٨ | ٦٦٦ | ١١٦٤ | ٤٦٢ | ٩٦٠ |
| سبابة .............. | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| وسطى قديمة ...... | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| وسطى فارسية .... | ٣٠٣ | ٨٠١ | ٩٩ | ٥٩٧ | ١٠٩٥ |
| وسطى زلزلية ...... | ٣٥٥ | ٨٥٣ | ١٥١ | ٦٤٩ | ١١٤٧ |
| بنصر................. | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| خنصـر ........... | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ |

وقد ذكر الفارابى أيضا أن سلم الطنبور الخراسانى كانت بدايته ليما، ليما ، كوما ، وذلك ناتج دون ريب عن تجارب الكندى .

ولما جاء زمن ابن سينا وابن زيلع ( القرن الخامس للهجرة ) كانت النوتة الفارسية الوسطى على ٣٠٣ سنت قد اختفت وأصبحت النوتة الوسطى على ٢٩٤ سنت تعرف باسم / الوسطى القديمة أو الوسطى الفارسية . ويقول ابن سينا إن الوسطى الزلزلية وضعت فى الوسط تقريبا بين السبابة والخنصر ، أى على نحو ٣٥١ سنت ، مع أن بعض الناس كانوا يضعونها على ٣٤٣ و ٣٤٧ وكان اثنان من دساتين المجنب معروفين بدلا من ثلاثة .

٦٥٢
صـ
٧١٤

ولم يقع تبديل يذكر فى سلم العود حتى القرن السابع للهجرة على ما يروى نصير الدين الطوسى وفخر الدين الرازى .

## مدرسة النظاميين

وكان أوسع بحث وأتمه فى نظرية الموسيقى ، على ما يستدل مما لدينا من وثائق ، بعد بحوث ابن سينا وابن زيلع ، لموسيقى كان فى خدمة آخر الخلفاء فى بغداد اسمه صفى الدين عبد المؤمن مؤلف الكتابين النفيسين ، الرسالة الشرفية وكتاب الأدوار الذى اتخذه كل مؤلف موسيقى بعده أساسا اعتمد عليه فى أعماله .

وقد كان للشراح اليونانيين فضل عظيم فى تثبيت نظرية الموسيقى العربية على أساس وطيد ، غير أنه ظل هناك شذوذ أهمه وسطى زلزل على ٣٥٥ مع السادسة المصاحبة لها على ٨٥٣ سنت فانهما لم تكونا وفق سلم هؤلاء الشراح الذى ينتج أبعادا رباعية متتالية ، ولمعالجة هذا النقص على ما يظهر عمد صفى الدين إلى وضع نظرية جديدة للسلم ، قسم فيها الديوان ( الأوكتاف ) ١٧ بعدا بتوالى ليما ، ليما ، كوما ، فمكنه ذلك من إدماج الأجزاء الزلزلية الموضوعة على ٣٥٥ و ٨٥٣ سنت بتقريب دقيق جعلها على ٣٨٤ و ٨٨٢ سنت .

وهذا السلم الذى اعتبر " أكمل سلم فى تقسيمه " ( انظر كتاب بارى Parry " فن الموسيقى " الطبعة الأولى ، ٢٩ ) أعطى أنغاما أنقى وأصفى مما يستطيعه السلم المعتدل (انظر كتاب ريمان فى تاريخ الموسيقى ، ٦٥) . فلا عجب إذًا إذا كان هلمهولتس فى كتابه " تأثير الأنغام " اعتبر نظرية النظاميين ذات قيمة عظيمة فى تاريخ تقدم الموسيقى ، ٢٨٣ . وفيما يلى سلم صفى الدين المشار إليه :-

| الدساتين | الأوتار | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | بم | مثلث | مثنى | زير | حاد |
| مطلق .............. | ٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ |
| زايـد .............. | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ | ٣٨٤ | ٨٨٢ |
| مـجنب .............. | ١٨٠ | ٦٧٨ | ١١٧٦ | ٤٧٤ | ٩٠٦ |
| سبابة .............. | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ | ٤٩٨ | ٩٩٦ |
| وسطى الفرس ..... | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ | ٥٨٨ | ١٠٨٦ |
| وسطى زلزل ....... | ٣٨٤ | ٨٨٢ | ١٨٠ | ٦٧٨ | ١١٧٦ |
| بنصر............... | ٤٠٨ | ٩٠٦ | ٢٠٤ | ٧٠٢ | ١٢٠٠ |
| خنصـر ............ | ٤٩٨ | ٩٩٦ | ٢٩٤ | ٧٩٢ | ٩٠ |

وبعد سقوط بغداد انتقلت نهضة الثقافة إلى ما بعدها شرقا المؤلفين ، والذى عاش فى القرن السابع الهجرى ، قسما خاصا لعلم الموسيقى فى كتابه " درة التاج " ، وتلاه محمد بن محمود الأمولى الذى يحوى كتابه " نفائس الفنون " فصلا خاصا بالموسيقى ( وهو فى المتحف البريطانى تحت رقم ١٦٨٢٧ ) . (*)

٦٥٣
صـ
٧١٥

وهناك كتاب فارسى آخر جدير بالذكر وهو "كنز التحف" وأهم هذه كلها الكتب الأربعة التى وضعها عبد القادر بن غيبى (القرن الثامن للهجرة)

(*) دونت خطأ برقم ٩٧٢ ، والصحيح ما ذكرنا . ( المراجع )

وهى "جـامع الألحـان" والكتـابان المخـتـصـران عنه "مـقـاصـد الألحــان" و"مـخـتـصـر الألحـان" وكتـاب "شـرح الأدوار". وهناك كـتـاب خـامس "كنز الألحـان" وهو أنفـسـها جـمـيـعـها لاحـتـوائه على ألحـان مكتـوبة بالعـلامـات الموسيقية ، ولكنه قد اختفى ولم يتيسر الوقوف له على أثر . وابن غيبى وإن اعتمد فى مؤلفاته على صـفى الدين ، فقد كانت لكتبه قيمتـها والذى زاده فى نظرنا إجلالا دون رجال الموسيقى فى عـهده أنه كان يتعلق بالفن العملى . وقد كان ابنه وحفيده من علماء النظريات ومؤلفاتهما لا تزال موجودة ، وهى "نقاوة الأدوار" و "مـقاصد الأدوار" غير أنه جاء بعدهما مـؤلفان عـربيان تفوقا عليهما ، وهما مؤلف رسالة "محمد بن مراد" ومحمد عبد الحميد اللاذقى ( القــرن التاسع ) مؤلف الرسالة " الفتـحية " . وقد كـان اللاذقى آخر المؤلفين الذين بحثوا بحثا دقيقا فى النظريات التجريبية الموسيقية التى قام بها صفى الدين ومن على مذهبه .

## المدرسة العصرية

أهم مميزات هذه المدرسة طريقة الأرباع ، وأجدر النظريين فيها بالذكر ميخـائيل مشاقه ( القرن الثانى عشــر للهجــرة ) ، عـلى أن ميخائيل مـشاقه لم يبـتـدع هذه الطريقـة ، ولم يكن هو الذى أدخلها فى الموسـيقى العـربية ، كما أعتقد " باريزو " والدليل على ذلك أن مشاقه نفسه يقول لنا إنها كانت قبل أيامه .

كذلك لا نستطيع أن نقول إن القرن الثالث عشر كان بدء ظهورها كما يظن الدكتور لاخمان ، لأننا نعلم أنها كانت متبعة فى القرن الثانى عشر كما أثبت البارون دى توت وتودرينى . كذلك لا نجد أصلها فى مخطوطة ذكرها( فيوتو) كما يقول الأستاذ لاند ، لأن تلك المخطوطة قد ثبت أنها نفس المخطوطة التى عنوانها " الشجرة ذات الأكمام " التى فى المتحف البريطانى

| ٦٥٤ |
|---|
| ص |
| ٧١٦ |

تحت رقم ١٥٢٥ وليس فيها أى ذكر لنظرية طريقة أرباع الأصوات هذه ، فكيف نشأت هذه الطريقة إذا ؟ /

يقول الدكتور لاخمان إنها نتجت عن احتياجات تصوير النغمات وما يتطلبه ، غير أن الأب كولانجيت يجزم بأنها من الوجهة العملية ( لأن العود خال من الدساتين ) هى نفس سلم صفى الدين أضيف إليه جملة أبعاد صغيرة .

إن بعض الاصطلاحات الفنية المستعملة فى هذه الطريقة من أصل فارسى ، مثل الاسم الذى يطلق على أرباع الأصوات والأصوات ذات ثلاثة الأرباع وصوت " نيم عربة " و " تك عربة " و " برداه " .

ثم إننا نعلم من ابن غيبى وشهاب الدين العجمى ومؤلف رسالة محمد بن مراد أن أبعادا أكثر دقة من المستعملة فى طريقة النظاميين كانت مستعملة منذ القرن الثامن للهجرة فى "الشعب" المقتبسة حديثا أو (المطولات النموذجية) التى لم تكن مستعملة فى أيام صفى الدين عبد المؤمن وإن تكن جزءا من الطريقة الفارسية الأولى المبنية فى كتاب بهجة الروح لمؤلفه عبد المؤمن بن صفى الدين ( مكتبة بودليان ) . ولدينا أدلة ( لابورد ) على أن الديوان كان فى القرن الثانى عشر مقسما ٢٤ جزءا بحيث ينتج سلما يتألف من ثلاثة أبعاد كبيرة تقسم كل منها أربعة أرباع من الأصوات ، وأربعة أبعاد صغيرة تقسم كل منها ثلاثة أرباع من الأصوات وهكذا .

( ١ ) راست ............ بعد كبير    ( ٥ ) نوا .................. بعد كبير

( ٢ ) دوكاه ............ بعد كبير    ( ٦ ) حسينى ............ بعد كبير

( ٣ ) سيكاه ............ بعد صغير    ( ٧ ) أوج ................ بعد صغير

( ٤ ) جهاركاه ......... بعد صغير    ( ٨ ) كردان ............ بعد صغير

ويخبرنا مشاقه أنه لم يكن راضيا عن الطريقة التى اتبعها النظريون فى عهده فى تقسيم الديوان (الأوكتاف) ، ولا ريب أنه هناك تقاسيم أخرى . ويظهر أن المؤلف النظرى محمد بن إسماعيل شهاب الدين كان يقسم الأبعاد الصغرى أربعة أجزاء مثل الأبعاد الكبرى فيصبح للديوان ٢٨ بعدا بينما طريقة على درويش الحلبى كانت تقسمها أكثر من ذلك .

وإن مشاقه على كل حال حاول أن يضع مبدأ تستقر عليه طريقة الأرباع على أساس نظامى جاعلا هدفه بذلك سلما معتدلا متساويا .

ولا يزال كثير من العازفين اليوم يقولون إن طريقة الأرباع ليست سلما معتدلا ، وإن سلم الجميع بوجه عام على أنها مؤلفة من أربعة وعشرين صوتا . وإن المعضل الذى يواجهه المؤتمر اليوم هو :-

| ٦٥٥ |
| --- |
| ص |
| ٧١٧ |

( أ ) عدد الأصوات فى الديوان الواحد .

( ب ) سلم معتدل أو غير معتدل . /

## جدول الأبعاد لغاية البعد ذى الأربع

| سنت | | نسب الأبعاد | | |
|---|---|---|---|---|
| ٤٤ | = | ٣٩ + | : | ٤٠ |
| ٥٠ | = | ٢٣٩ + | : | ٢٤٦ (*) |
| ٨٩ | = | ١٩ + | : | ٢٠ |
| ٩٠ | = | ٢٤٣ + | : | ٢٥٦ |
| ١٠٠ | = | ٨٤ + | : | ٨٩ |
| ١١٢ | = | ١٥ + | : | ١٦ |
| ١١٤ | = | ٢٠٤٨ + | : | ٢١٨٧ |
| ١٣٥ | = | ٣٧ + | : | ٤٠ |
| ١٤٥ | = | ١٤٩ + | : | ١٦٢ |
| ١٥٠ | = | ٢٢١ + | : | ٢٤١ |
| ١٥١ | = | ١١ + | : | ١٢ |
| ١٨٠ | = | ٥٩٠٤٤ + | : | ٦٥٥٣٦ |
| ١٨٢ | = | ٩ + | : | ١٢ |
| ٢٠٠ | = | ٤٠٠ + | : | ٤٤٩ |
| ٢٠٤ | = | ٨ + | : | ٩ |
| ٢٣١ | = | ٧ + | : | ٨ |
| ٢٨١ | = | ١٧ + | : | ٢٠ |
| ٢٩٤ | = | ٢٧ + | : | ٣٢ |
| ٣٠٠ | = | ٣٧ + | : | ٤٤ |
| ٣٠٣ | = | ٦٨ + | : | ٨١ |
| ٣١٦ | = | ٥ + | : | ٦ |
| ٣٥٠ | = | ١٢٥ + | : | ١٥٣ |
| ٣٥٥ | = | ٢٢ + | : | ٢٧ |
| ٣٨٤ | = | ٦٥٦١ + | : | ٨١٩٢ |
| ٣٨٦ | = | ٤ + | : | ٥ |
| ٤٠٠ | = | ٥٠ + | : | ٦٣ |
| ٤٠٨ | = | ٦٤ + | : | ٨١ |
| ٤٥٠ | = | ٢٧ + | : | ٣٥ |
| ٤٩٨ | = | ٣ + | : | ٤ |

(*) معناه تقريبى .

## ترجمة خطاب جناب الدكتور هنرى فارمر فى حفلة اختتام المؤتمر

٦٥
ص
٧١٨

لقد كان من نصيبى أن أقول كلمة فى الختام بالإنجليزية ، وإن كلماتى كيفما عنيت بانتقائها لتعجز عن التعبير عما أشعر به ويشعر به زملائى المندوبون الأجانب من السرور الذى منحنا إياه هذا المؤتمر . كما أننا لن نستطيع أن نعبر تعبيراً كافيا عن عظيم ثنائنا وعميق شكرنا لحضرة صاحب الجلالة الملك لرعايته الكريمة للموسيقى العربية وتفضله بالإشارة بعقد هذا المؤتمر .

وإن المعاضدة الجليلة الشأن التى أمدنا بها معالى وزير المعارف ولجنة تنظيم المؤتمر فى تسهيل أعمالنا وفى جعل أوقات فراغنا مقرونة بالسرور تضطرنا إلى أن نقدم لهم أصدق عواطف شكرنا . وإنى فى الواقع أرغب فى أن اعبر بالنيابة عن زملائى المندوبين عن عظيم شكرنا لكل فرد اتصل بالمؤتمر لعنايتهم اللطيفة فى جعل ذكرى إقامتنا فى مصر خالدة فى نفوسنا .

واسمحوا لى أن أقول كلمة فى الختام . لما كنت قد وقفت حياتى على خدمة الموسيقى العربية أعنى القديمة منها ، فإن هذا المؤتمر كان سبب مسرة خاصة لى ، إذ قد جعل الأمجاد من رجال الثقافة العربية فى العصور الغابرة يحيون مرة أخرى . وإن سماع الموسيقى الرائعة التى وضعها أسلافنا الموسيقيون الذين قضيت سنين عدة فى الكتابة عنهم أدخل على قلبى سروراً عظيماً . وإنى بالرغم من صعوبات كثيرة أشعر عن يقين أن هذا المؤتمر سينتج ثماراً دانية القطوف، نعم لقد كان هناك تضارب فى الآراء، ولكنا سنستطيع مع شىء من الصبر والتسامح أن نجد طريقا أمينا للمستقبل.

وهناك أمر واحد لا ريب فيه وهو أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة ، فالمدنية العصرية مع تياراتها الجارفة التى لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدم إلى الأمام . وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن تسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها ، لأن فقدانها ذلك الميراث المجيد يعد كارثة عظيمة .

وعلينا أن نمنع وقوع هذا ويجب أن تعنى مصر بالمحافظة على ذلك المجد ، فهى التى أنبتت الحسين بن على المغربى والمسيحى فى القرن الخامس بعد الهجرة . وقد وضع كل من هذين المؤلفين كتبا على طراز كتاب الأغانى العظيم لمؤلفه أبى الفرج . / ومصر هى التى أهدت إلى العالم الإسلامى الفلكى الشهير ابن يونس الذى وضع أيضا كتابا خاصا فى تمجيد العود بعنوان " العقود والسعود " . ومن أرض النيل المبارك خرج ابن الهيثم الذى وضع الشروح الوافية والنقد الصحيح لنظريات إقليدس الموسيقية . وفى هذه البلاد عاش أيضا أبو الصلت أمية ، وقد كانت رسالته فى الموسيقى على جانب من الخطورة إذ ورد ذكرها واستشهد بها فى الكتب العبرية . وقد كان البياسى المعدود من أخصاء الفاتح العظيم صلاح الدين موسيقيا بلغ شيئا من الإجادة ، وعلم الدين قيصر الذى كان من أبناء مصر كان أشهر أهل عصره فى نظرياته الموسيقية . ثم ابن الطحان وهو مصرى آخر وضع مؤلفا فى الموسيقى ربما كان أهم ما وضع من نوعه ، لأنه يبحث فيه فى تاريخ الموسيقى ونظرياتها جنبا إلى جنب . وجميع هؤلاء عاشوا قبل القرن السابع للهجرة .

٦٦
صـــ
٧١٩

واليوم وذكريات الأسابيع الثلاثة الماضية لا تزال ماثلة بجمالها أمام أعيننا ، نشعر أن مصر ستتخذ مرة أخرى مركزا ساميا ممتازا فى طليعة البلدان فى عالم الفنون الإسلامية ، فترسم الطريق فى هذا الفن الشريف المجيد لغيرها من البلدان العربية وتنقش اسمها على تاريخ الموسيقى فى الأقطار الشرقية .

## ملاحظات ومعلومات

٦٤٧
ص
٧٠٩

# أرباع النغمات والتأثير العربى

بقلم: د . هنرى جورج فارمر ،
أحد الكتاب الأوائل فى الموسيقى العربية عن موضوع أرباع النغمات والتأثير العربى فى إفريقيا

- ربع النغمة : -

وربع النغمة فى الثانية لا ولن يشكل قسما مستقلا فى الموسيقى العربية ، وعلى أية حال ، فهو غير معروف قبل القرن السابع عشر .

قبل ذلك عرف السلم ذو السبعة عشر قسما فى الديوان الواحد فى التسلسل ( ليما - ليما - كوما ) ، والذى كان مستخدما من القرن الثالث عشر ، والذى حل محل الطريقة الفيثاغورية التى تبرز مسافة الثالثة الطبيعية ( ثالثة كبيرة ) .

وبالرغم من وجود أربعة وعشرين ربعا فى تقسيم الديوان الموسيقى العربى الحديث ، فإن القسم الواحد بذاته لن يشكل بعداً فنيًا مستقلاً ، فهو إما إضافة إلى ، أو بقية من أبعاد أخرى ، ومثال ذلك : -

– نغمة تضم بعداً وربع بعد ، وتعادل ( ٢٥٠ ذ ث ) بحساب السنت .

– ثلاثة أرباع البعد الكامل ويعادل ( ١٥٠ ذ ث ) بحساب السنت .

– الثالثة الطبيعية وهى بعداً مميزاً وتعادل (٣٥٠ ذ ث) بحساب السنت.

والبعدين الأولين يمكن تقريبهما إلى ( ١٧٠ ذ ث + ٢٤٠ ذ ث ) وفقا لترتيب أبعاد Chopi ، Gando . ونحن مقتنعون بالقول بأن ربع الدرجة ليس قسما حيويا فى الخط اللحنى للموسيقى العربية .

وبالطبع، فإن كل من العازفين والمغنين يمكنهم بتحريك الوتر أو التحكم فى الأحبال الصوتية إصدار ربع النغمة ، كما يحدث فى الموسيقى الغربية ، لكنه يعد مجرد زخرفة .

## التأثير :

إن عندى معرفة بسيطة بالموسيقى الأفريقية فى مناطق ( البانتو ) ، لذلك ليس عندى الحرية فى التحدث بمرجعية عن الادعاءات المنقولة عن تأثير الموسيقى العربية ، إلا أنه تظهر بوضوح أسماء عربية وقوالب آلية فى بعض المناطق . ومع ذلك ، فهذه العلاقة التاريخية الواضحة ، لا تعنى بالضرورة وجود قوة وعلاقة روحية داخلية .

إن ما وجدته فى الآلات ( كونغو N . E ) ، ذو صلة بالثقافة المصرية القديمة ، وهو ما أخفق فشل ما يعرف بالتأثير العربى فى الحد من تأثيره ، ولكن نمط آلة ( البسالترى ) يمكن انتمائها إلى هذا التأثير .

أما شمال خليج غانا ، فأعترف أنه متأثر بالعربى أو المغربى . [نظر فصل – الموسيقى فى غرب السودان] فى الدراسات الشرقية ، وبخاصة الموسيقية – لندن ١٩٥٥ م ، مجموعة هنريسن .

# المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

# المشروع القومى للترجمة

| | العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|---|
| -١ | اللغة العليا | جون كوين | أحمد درويش |
| -٢ | الوثنية والإسلام (ط١) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| -٣ | التراث المسروق | جورج جيمس | شوقى جلال |
| -٤ | كيف تتم كتابة السيناريو | إنجا كاريتنيكوفا | أحمد الحضرى |
| -٥ | ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| -٦ | اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | سعد مصلوح ووفاء كامل فايد |
| -٧ | العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | يوسف الأنطكى |
| -٨ | مشعلو الحرائق | ماكس فريش | مصطفى ماهر |
| -٩ | التغيرات البيئية | أندرو. س. جودى | محمود محمد عاشور |
| -١٠ | خطاب الحكاية | جيرار جينيت | محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| -١١ | مختارات شعرية | فيسوافا شيمبوريسكا | هناء عبد الفتاح |
| -١٢ | طريق الحرير | ديفيد براونيستون وأيرين فرانك | أحمد محمود |
| -١٣ | ديانة الساميين | روبرتسن سميث | عبد الوهاب علوب |
| -١٤ | التحليل النفسى للأدب | جان بيلمان نويل | حسن المودن |
| -١٥ | الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | إدوارد لوسى سميث | أشرف رفيق عفيفى |
| -١٦ | أثينة السوداء (جـ١) | مارتن برنال | بإشراف: أحمد عتمان |
| -١٧ | مختارات شعرية | فيليب لاركين | محمد مصطفى بدوى |
| -١٨ | الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | طلعت شاهين |
| -١٩ | الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | نعيم عطية |
| -٢٠ | قصة العلم | ج. ج. كراوثر | يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح |
| -٢١ | خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | صمد بهرنجى | ماجدة العنانى |
| -٢٢ | مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | سيد أحمد على الناصرى |
| -٢٣ | تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | سعيد توفيق |
| -٢٤ | ظلال المستقبل | باتريك بارندر | بكر عباس |
| -٢٥ | مثنوى (٦ أجزاء) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| -٢٦ | دين مصر العام | محمد حسين هيكل | أحمد محمد حسين هيكل |
| -٢٧ | التنوع البشرى الخلاق | مجموعة من المؤلفين | بإشراف: جابر عصفور |
| -٢٨ | رسالة فى التسامح | جون لوك | منى أبو سنة |
| -٢٩ | الموت والوجود | چيمس ب. كارس | بدر الديب |
| -٣٠ | الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| -٣١ | مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب |
| -٣٢ | الانقراض | ديفيد روب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| -٣٣ | التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | أحمد فؤاد بلبع |
| -٣٤ | الرواية العربية | روجر آلن | حصة إبراهيم المنيف |
| -٣٥ | الأسطورة والحداثة | بول ب . ديكسون | خليل كلفت |
| -٣٦ | نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | حياة جاسم محمد |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٧- | واحة سيوة وموسيقاها | بريچيت شيفر | جمال عبد الرحيم |
| ٣٨- | نقد الحداثة | ألن تورين | أنور مغيث |
| ٣٩- | الحسد والإغريق | بيتر والكوت | منيرة كروان |
| ٤٠- | قصائد حب | آن سكستون | محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- | ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد |
| ٤٢- | عالم ماك | بنچامين باربر | أحمد محمود |
| ٤٣- | اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | المهدى أخريف |
| ٤٤- | بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | مارلين تادرس |
| ٤٥- | التراث المغدور | روبرت دينا وچون فاين | أحمد محمود |
| ٤٦- | عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | محمود السيد على |
| ٤٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- | حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ماهر جويجاتى |
| ٤٩- | الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- | ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١- | مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى | محمد أبو العطا |
| ٥٢- | العلاج النفسى التدعيمى | ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل | لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣- | الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | مرسى سعد الدين |
| ٥٤- | المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | محسن مصيلحى |
| ٥٥- | ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | على يوسف على |
| ٥٦- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١) | فديريكو غرسية لوركا | محمود على مكى |
| ٥٧- | الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢) | فديريكو غرسية لوركا | محمود السيد و ماهر البطوطى |
| ٥٨- | مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | محمد أبو العطا |
| ٥٩- | المحبرة (مسرحية) | كارلوس مونييث | السيد السيد سهيم |
| ٦٠- | التصميم والشكل | چوهانز إيتين | صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١- | موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢- | لذّة النّص | رولان بارت | محمد خير البقاعى |
| ٦٣- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- | برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | رمسيس عوض |
| ٦٥- | فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | رمسيس عوض |
| ٦٦- | خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- | مختارات شعرية | فرناندو بيسوا | المهدى أخريف |
| ٦٨- | نتاشا العجوز وقصص أخرى | ڤالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ٦٩- | العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠- | ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- | السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | حسين محمود |
| ٧٢- | السياسى العجوز | ت . س . إليوت | فؤاد مجلى |
| ٧٣- | نقد استجابة القارئ | چين ب . تومبكنز | حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤- | صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيمينوڤا | حسن بيومى |

| | | |
|---|---|---|
| ٧٥- فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | أحمد درويش |
| ٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من المؤلفين | عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- شعرية التأليف | بوريس أوسپنسكى | سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر پوشكين | مكارم الغمرى |
| ٨١- الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢- مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | محمود السيد على |
| ٨٣- مختارات شعرية | غوتفريد بن | خالد المعالى |
| ٨٤- موسوعة الأدب والنقد (جـ١) | مجموعة من المؤلفين | عبد الحميد شيحة |
| ٨٥- منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | عبد الرازق بركات |
| ٨٦- طول الليل (رواية) | جمال مير صادقى | أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧- نون والقلم (رواية) | جلال آل أحمد | ماجدة العنانى |
| ٨٨- الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩- الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠- وسم السيف وقصص أخرى | بورخيس وآخرون | محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربرا لاسوتسكا - بشونباك | محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجيل | نادية جمال الدين |
| ٩٣- محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- مسرحيتا الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | فوزية العشماوى |
| ٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | سرى محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى | نخبة | إدوار الخراط |
| ٩٧- هوية فرنسا (مج١) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٩٩- تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠) | ديڤيد روبنسون | إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | إبراهيم فتحى |
| ١٠١- النص الروائى: تقنيات ومناهج | بيرنار فاليط | رشيد بنحدو |
| ١٠٢- السياسة والتسامح | عبد الكبير الخطيبى | عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء (شعر) | عبد الوهاب المؤدب | محمد بنيس |
| ١٠٤- أوبرا ماهوجنى (مسرحية) | برتولت بريشت | عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥- مدخل إلى النص الجامع | چيرارچينيت | عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦- الأدب الأندلسى | ماريا خيسوس روبييرامتى | أشرف على دعدور |
| ١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر | نخبة من الشعراء | محمد عبد الله الجعيدى |
| ١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من المؤلفين | محمود على مكى |
| ١٠٩- حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | منى قطان |
| ١١١- المرأة والجريمة | فرانسس هيدسون | ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | إكرام يوسف |

| | | |
|---|---|---|
| ١١٣- راية التمرد | سادى پلانت | أحمد حسان |
| ١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ١١٥- غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | سمية رمضان |
| ١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | نهاد أحمد سالم |
| ١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | منى إبراهيم وهالة كمال |
| ١١٨- النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | لميس النقاش |
| ١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى | أميرة الأزهرى سنبل | بإشراف: رءوف عباس |
| ١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | مجموعة من المترجمين |
| ١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | محمد الجندى وإيزابيل كمال |
| ١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان | چوزيف فوجت | منيرة كروان |
| ١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | أنينل ألكسندرو فنادولينا | أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤- الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية | چون جراى | أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥- التحليل الموسيقى | سيدرك ثورپ ديڤى | سمحة الخولى |
| ١٢٦- فعل القراءة | ڤولفانج إيسر | عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧- إرهاب (مسرحية) | صفاء فتحى | بشير السباعى |
| ١٢٨- الأدب المقارن | سوزان باسنيت | أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠- الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | شوقى جلال |
| ١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى | مجموعة من المؤلفين | لويس بقطر |
| ١٣٢- ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣- الخوف من المرايا (رواية) | طارق على | طلعت الشايب |
| ١٣٤- تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | أحمد محمود |
| ١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت | ت. س. إليوت | ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦- فلاحو الباشا | كينيث كونو | سحر توفيق |
| ١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر | چوزيف مارى مواريه | كاميليا صبحى |
| ١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | أندريه جلوكسمان | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩- پارسيڤال (مسرحية) | ريتشارد فاچنر | مصطفى ماهر |
| ١٤٠- حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | أمل الجبورى |
| ١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | نعيم عطية |
| ١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | حسن بيومى |
| ١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديرك لايدر | عدلى السمرى |
| ١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية) | كارلو جولدونى | سلامة محمد سليمان |
| ١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية) | كارلوس فوينتس | أحمد حسان |
| ١٤٦- الورقة الحمراء (رواية) | ميجيل دى ليبس | على عبدالرءوف البمبى |
| ١٤٧- مسرحيتان | تانكريد دورست | عبدالغفار مكاوى |
| ١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية | إنريكى أندرسون إمبرت | على إبراهيم منوفى |
| ١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | أسامة إسبر |
| ١٥٠- التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | منيرة كروان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى | مجموعة من المؤلفين | محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣- غرام الفراعنة | فيولين فانويك | فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | خليل كلفت |
| ١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | أحمد مرسى |
| ١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى | چى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو | مى التلمسانى |
| ١٥٧- خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ١٥٩- الأيديولوچية | ديڤيد هوكس | إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- آلة الطبيعة | پول إيرليش | حسين بيومى |
| ١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى | أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | زيدان عبدالحليم زيدان |
| ١٦٢- تاريخ الكنيسة | يوحنا الأسيوى | صلاح عبدالعزيز محجوب |
| ١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ١٦٤- شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | نبيل سعد |
| ١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال) | أ. ن. أفاناسيفا | سهير المصادفة |
| ١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | محمد محمود أبوغدير |
| ١٦٧- فى عالم طاغور | رابندرنات طاغور | شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- إبداعات أدبية | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- الطريق (رواية) | ميجيل دليبيس | بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- وضع حد (رواية) | فرانك بيجو | هدى حسين |
| ١٧٢- حجر الشمس (شعر) | نخبة | محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣- معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- صناعة الثقافة السوداء | إيليس كاشمور | أحمد محمود |
| ١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ١٧٧- أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال) | أيسوب | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- قصة جاويد (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينات إلى الثمانينات | فنسنت ب. ليتش | محمد يحيى |
| ١٨٢- العنف والنبوءة (شعر) | و.ب. ييتس | ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | فتحى العشرى |
| ١٨٤- القاهرة: حالة لا تنام | هانز إبندورفر | دسوقى سعيد |
| ١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ | توماس تومسن | عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل إنوود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- الأرضة (رواية) | بُزرج علوى | محمد علاء الدين منصور |
| ١٨٨- موت الأدب | ألفين كرنان | بدر الديب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٨٩- | العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر | بول دى مان | سعيد الغانمى |
| ١٩٠- | محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | محسن سيد فرجانى |
| ١٩١- | الكلام رأسمال وقصص أخرى | الحاج أبو بكر إمام وآخرون | مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ١٩٣- | عامل المنجم (رواية) | بيتر أبراهامز | محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤- | مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥- | شتاء ٨٤ (رواية) | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦- | المهلة الأخيرة (رواية) | ڤالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ١٩٧- | سيرة الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨- | الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩- | تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداو | جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠- | ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل | چيرمى سيبروك | فخرى لبيب |
| ٢٠١- | الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣- | الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤- | تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | أحمد هويدى |
| ٢٠٥- | الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى- سفورزا | أحمد مستجير |
| ٢٠٦- | الهيولية تصنع علمًا جديدًا | چيمس جلايك | على يوسف على |
| ٢٠٧- | ليل أفريقى (رواية) | رامون خوتاسندير | محمد أبو العطا |
| ٢٠٨- | شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩- | السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٠- | مثنويات حكيم سنائى (شعر) | سنائى الغزنوى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١- | فردينان دوسوسير | جوناثان كلر | محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢- | قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان | مرزبان بن رستم بن شروين | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٢١٣- | مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر | ريمون فلاور | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤- | قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | محمد محيى الدين |
| ٢١٥- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢١٦- | جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٧- | مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت وهارولد بينتر | نادية البنهاوى |
| ٢١٨- | لعبة الحجلة (رواية) | خوليو كورتاثار | على إبراهيم منوفى |
| ٢١٩- | بقايا اليوم (رواية) | كازو إيشجورو | طلعت الشايب |
| ٢٢٠- | الهيولية فى الكون | بارى پاركر | على يوسف على |
| ٢٢١- | شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | رفعت سلام |
| ٢٢٢- | فرانز كافكا | رونالد جراى | نسيم مجلى |
| ٢٢٣- | العلم فى مجتمع حر | پاول فيرابند | السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤- | دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | منى عبدالظاهر إبراهيم |
| ٢٢٥- | حكاية غريق (رواية) | جابرييل جارثيا ماركيث | السيد عبدالظاهر السيد |
| ٢٢٦- | أرض المساء وقصائد أخرى | ديڤيد هربت لورانس | طاهر محمد على البربرى |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | خوسيه ماريا ديث بوركى | السيد عبدالظاهر عبدالله |
| ٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩- مأزق البطل الوحيد | نورمان كيجان | أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) | خايمى سالوم بيدال | جمال عبدالرحمن |
| ٢٣٢- ما بعد المعلومات | توم ستونير | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى | أرثر هيرمان | طلعت الشايب |
| ٢٣٤- الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦- الولاية | ميشيل شودكيفيتش | أحمد الطيب |
| ٢٣٧- مصر أرض الوادى | روبين فيدين | عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨- العولمة والتحرير | تقرير لمنظمة الأنكتاد | ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلا رامراز - رايوخ | نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كاى حافظ | صلاح محجوب إدريس |
| ٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية) | ج . م. كوتزى | ابتسام عبدالله |
| ٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | صبرى محمد حسن |
| ٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) | ليڤى بروفنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٢٤٤- الغليان (رواية) | لاورا إسكيبيل | نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥- نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس وآخرون | توفيق على منصور |
| ٢٤٦- مختارات قصصية | جابرييل جارثيا ماركيث | على إبراهيم منوفى |
| ٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | والتر أرمبرست | محمد طارق الشرقاوى |
| ٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية) | أنطونيو جالا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٢٤٩- لغة التمزق (شعر) | دراجو شتامبوك | رفعت سلام |
| ٢٥٠- علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ماجدة محسن أباظة |
| ٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | على بدران |
| ٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوڤا | حسن بيومى |
| ٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٦- أقدم لك: ديكارت | ديف روبنسون وكريس جارات | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨- الغجر | سير أنجوس فريزر | عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور | نخبة | فاروجان كازانجيان |
| ٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية) | إدواردو مندوثا | محمد أبو العطا |
| ٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن | چون جريين | على يوسف على |
| ٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة | هوراس وشلى | لويس عوض |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٦٥- | روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | لويس عوض |
| ٢٦٦- | مدير المدرسة (رواية) | جلال آل أحمد | عادل عبدالمنعم على |
| ٢٦٧- | فن الرواية | ميلان كونديرا | بدر الدين عرودكى |
| ٢٦٨- | ديوان شمس تبريزى (جـ٢) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦٩- | وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧٠- | وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢) | وليم چيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧١- | الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ | توماس سى. باترسون | شوقى جلال |
| ٢٧٢- | الأديرة الأثرية فى مصر | سى. سى. والترز | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٢٧٣- | الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر | چوان كول | عنان الشهاوى |
| ٢٧٤- | السيدة باربارا (رواية) | رومولو جاييجوس | محمود على مكى |
| ٢٧٥- | ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦- | فنون السينما | مجموعة من المؤلفين | عبدالقادر التلمسانى |
| ٢٧٧- | الچينات والصراع من أجل الحياة | براين فورد | أحمد فوزى |
| ٢٧٨- | البدايات | إسحاق عظيموف | ظريف عبدالله |
| ٢٧٩- | الحرب الباردة الثقافية | ف.س. سوندرز | طلعت الشايب |
| ٢٨٠- | الأم والنصيب وقصص أخرى | بريم شند وآخرون | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٢٨١- | الفردوس الأعلى (رواية) | عبد الحليم شرر | جلال الحفناوى |
| ٢٨٢- | طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس وولبرت | سمير حنا صادق |
| ٢٨٣- | السهل يحترق وقصص أخرى | خوان رولفو | على عبد الرءوف البمبى |
| ٢٨٤- | هرقل مجنوناً (مسرحية) | يوريبيديس | أحمد عتمان |
| ٢٨٥- | رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى | حسن نظامى الدهلوى | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٢٨٦- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢٨٧- | الثقافة والعولمة والنظام العالمى | أنتونى كنج | محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨- | الفن الروائى | ديڤيد لودج | ماهر البطوطى |
| ٢٨٩- | ديوان منوچهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٢٩٠- | علم اللغة والترجمة | چورج مونان | أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٣- | مقدمة للأدب العربى | روچر آلن | مجدى توفيق وآخرون |
| ٢٩٤- | فن الشعر | بوالو | رجاء ياقوت |
| ٢٩٥- | سلطان الأسطورة | چوزيف كامبل وبيل موريز | بدر الديب |
| ٢٩٦- | مكبث (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٢٩٧- | فن النحو بين اليونانية والسريانية | ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى | ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨- | مأساة العبيد وقصص أخرى | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٢٩٩- | ثورة فى التكنولوجيا الحيوية | چين ماركس | هاشم أحمد محمد |
| ٣٠٠- | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١) | لويس عوض | جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال |
| ٣٠١- | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢) | لويس عوض | جمال الجزيرى و محمد الجندى |
| ٣٠٢- | أقدم لك: فنجنشتين | چون هيتون وجودى جروڤز | إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٠٣- أقدم لك: بوذا | چين هوب وبورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤- أقدم لك: ماركس | ريوس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥- الجلد (رواية) | كروزيو مالابارته | صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ | چان فرانسوا ليوتار | نبيل سعد |
| ٣٠٧- أقدم لك: الشعور | ديڤيد بابينو وهوارد سلينا | محمود مكى |
| ٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة | ستيف چونز وبورين فان لو | ممدوح عبد المنعم |
| ٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ | أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت | جمال الجزيرى |
| ٣١٠- أقدم لك: يونج | ماجى هايد ومايكل ماكجنس | محيى الدين مزيد |
| ٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى | ر.ج كولنجوود | فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢- روح الشعب الأسود | وليم ديبويس | أسعد حليم |
| ٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر) | خايير بيان | محمد عبدالله الجعيدى |
| ٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم | چانيس مينيك | هويدا السباعى |
| ٣١٥- جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو والطاهر لبيب | كاميليا صبحى |
| ٣١٦- محاكمة سقراط | أى. ف. ستون | نسيم مجلى |
| ٣١٧- بلا غد | س. شير لايموڤا- س. زنيكين | أشرف الصباغ |
| ٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٣١٩- صور دريدا | جايترى سبيڤاك وكرستوفر نوريس | حسام نايل |
| ٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١) | ليڤى برو ڤنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى | دبليو بوچين كلينباور | خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣- فن الساتورا | تراث يونانى قديم | هانم محمد فوزى |
| ٣٢٤- اللعب بالنار (رواية) | أشرف أسدى | محمود علاوى |
| ٣٢٥- عالم الآثار (رواية) | فيليب بوسان | كرستين يوسف |
| ٣٢٦- المعرفة والمصلحة | يورجين هابرماس | حسن صقر |
| ٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر) | تد هيوز | محمد عيد إبراهيم |
| ٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت | مارڤن شبرد | سامى صلاح |
| ٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى | ستيفن جراى | سامية دياب |
| ٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | على إبراهيم منوفى |
| ٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ | نبيل مطر | بكر عباس |
| ٣٣٤- لقطات من المستقبل | آرثر كلارك | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية | ناتالى ساروت | فتحى العشرى |
| ٣٣٦- متون الأهرام | نصوص مصرية قديمة | حسن صابر |
| ٣٣٧- فلسفة الولاء | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى | نخبة | جلال الحفناوى |
| ٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيربروجلو | فخرى لبيب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٤١- | قصائد من رلكه (شعر) | راينر ماريا ريلكه | حسن حلمى |
| ٣٤٢- | سلامان وأبسال (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٤٣- | العالم البرجوازى الزائل (رواية) | نادين جورديمر | سمير عبد ربه |
| ٣٤٤- | الموت فى الشمس (رواية) | بيتر بالانجيو | سمير عبد ربه |
| ٣٤٥- | الركض خلف الزمان (شعر) | يونه ندائى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٤٦- | سحر مصر | رشاد رشدى | جمال الجزيرى |
| ٣٤٧- | الصبية الطائشون (رواية) | چان كوكتو | بكر الحلو |
| ٣٤٨- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٤٩- | دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | آرثر والدهورن وآخرون | أحمد عمر شاهين |
| ٣٥٠- | بانوراما الحياة السياحية | مجموعة من المؤلفين | عطية شحاتة |
| ٣٥١- | مبادئ المنطق | چوزايا رويس | أحمد الانصارى |
| ٣٥٢- | قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | نعيم عطية |
| ٣٥٣- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٤- | الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٥٥- | التيارات السياسية فى إيران المعاصرة | حجت مرتجى | محمود علاوى |
| ٣٥٦- | الميراث المر | بول سالم | بدر الرفاعى |
| ٣٥٧- | متون هرمس | تيموثى فريك وبيتر غاندى | عمر الفاروق عمر |
| ٣٥٨- | أمثال الهوسا العامية | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٣٥٩- | محاورة بارمنيدس | أفلاطون | حبيب الشارونى |
| ٣٦٠- | أنثروبولوجيا اللغة | أندريه چاكوب ونويلا باركان | ليلى الشربينى |
| ٣٦١- | التصحر: التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | عاطف معتمد وآمال شاور |
| ٣٦٢- | تلميذ بابنبرج (رواية) | هاينرش شبورل | سيد أحمد فتح الله |
| ٣٦٣- | حركات التحرير الأفريقية | ريتشارد چيبسون | صبرى محمد حسن |
| ٣٦٤- | حداثة شكسبير | إسماعيل سراج الدين | نجلاء أبو عجاج |
| ٣٦٥- | سأم باريس (شعر) | شارل بودلير | محمد أحمد حمد |
| ٣٦٦- | نساء يركضن مع الذئاب | كلاريسا بنكولا | مصطفى محمود محمد |
| ٣٦٧- | القلم الجرىء | مجموعة من المؤلفين | البرّاق عبدالهادى رضا |
| ٣٦٨- | المصطلح السردى: معجم مصطلحات | چيرالد پرنس | عابد خزندار |
| ٣٦٩- | المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | فوزية العشماوى |
| ٣٧٠- | الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | فاطمة عبدالله محمود |
| ٣٧١- | المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٣٧٢- | عاش الشباب (رواية) | وانغ مينغ | وحيد السعيد عبدالحميد |
| ٣٧٣- | كيف تعد رسالة دكتوراه | أومبرتو إيكو | على إبراهيم منوفى |
| ٣٧٤- | اليوم السادس (رواية) | أندريه شديد | حمادة إبراهيم |
| ٣٧٥- | الخلود (رواية) | ميلان كونديرا | خالد أبو اليزيد |
| ٣٧٦- | الغضب وأحلام السنين (مسرحيات) | چان أنوى وآخرون | إدوار الخراط |
| ٣٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٧٨- | المسافر (شعر) | محمد إقبال | يوسف عبدالفتاح فرج |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٣٧٩- | ملك فى الحديقة (رواية) | سنيل باث | جمال عبدالرحمن |
| ٣٨٠- | حديث عن الخسارة | جونتر جراس | شيرين عبدالسلام |
| ٣٨١- | أساسيات اللغة | ر. ل. تراسك | رانيا إبراهيم يوسف |
| ٣٨٢- | تاريخ طبرستان | بهاء الدين محمد اسفنديار | أحمد محمد نادى |
| ٣٨٣- | هدية الحجاز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٣٨٤- | القصص التى يحكيها الأطفال | سوزان إنجيل | إيزابيل كمال |
| ٣٨٥- | مشترى العشق (رواية) | محمد على بهزادراد | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٣٨٦- | دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى | جانيت تود | ريهام حسين إبراهيم |
| ٣٨٧- | أغنيات وسوناتات (شعر) | چون دن | بهاء چاهين |
| ٣٨٨- | مواعظ سعدى الشيرازى (شعر) | سعدى الشيرازى | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٨٩- | تفاهم وقصص أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٣٩٠- | الأرشيفات والمدن الكبرى | إم. فى. روبرتس | عثمان مصطفى عثمان |
| ٣٩١- | الحافلة الليلكية (رواية) | مايف بينشى | منى الدروبى |
| ٣٩٢- | مقامات ورسائل أندلسية | فرناندو دى لاجرانجا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٣٩٣- | فى قلب الشرق | ندوة لويس ماسينيون | زينب محمود الخضيرى |
| ٣٩٤- | القوى الأربع الأساسية فى الكون | پول ديڤيز | هاشم أحمد محمد |
| ٣٩٥- | ألام سياوش (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٣٩٦- | السافاك | تقى نجارى راد | محمود علاوى |
| ٣٩٧- | أقدم لك: نيتشه | لورانس جين وكيتى شين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٣٩٨- | أقدم لك: سارتر | فيليپ تودى وهوارد ريد | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٣٩٩- | أقدم لك: كامى | ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٠٠- | مومو (رواية) | ميشائيل إنده | باهر الجوهرى |
| ٤٠١- | أقدم لك: علم الرياضيات | زياودن ساردر وآخرون | ممدوح عبد المنعم |
| ٤٠٢- | أقدم لك: ستيفن هوكنج | ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت | ممدوح عبدالمنعم |
| ٤٠٣- | ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) | توبور شتورم وجوتفرد كولر | عماد حسن بكر |
| ٤٠٤- | تعويذة الحسى | ديڤيد إبرام | ظبية خميس |
| ٤٠٥- | إيزابيل (رواية) | أندريه جيد | حمادة إبراهيم |
| ٤٠٦- | المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ | مانويلا مانتاناريس | جمال عبد الرحمن |
| ٤٠٧- | الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه | مجموعة من المؤلفين | طلعت شاهين |
| ٤٠٨- | معجم تاريخ مصر | چوان فوتشركنج | عنان الشهاوى |
| ٤٠٩- | انتصار السعادة | برتراند راسل | إلهامى عمارة |
| ٤١٠- | خلاصة القرن | كارل بوبر | الزواوى بغورة |
| ٤١١- | همس من الماضى | چينيفر أكرمان | أحمد مستجير |
| ٤١٢- | تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢) | ليڤى بروڤنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٤١٣- | أغنيات المنفى (شعر) | ناظم حكمت | محمد البخارى |
| ٤١٤- | الجمهورية العالمية للآداب | باسكال كازانوڤا | أمل الصبان |
| ٤١٥- | صورة كوكب (مسرحية) | فريدريش دورينمات | أحمد كامل عبدالرحيم |
| ٤١٦- | مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر | أ. أ. رتشاردز | محمد مصطفى بدوى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤١٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥) | رينيه ويليك | مجاهد عبدالمنعم مجاهد |
| ٤١٨- | سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية | چين هاثواى | عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩- | العصر الذهبى للإسكندرية | چون مارلو | نسيم مجلى |
| ٤٢٠- | مكرو ميجاس (قصة فلسفية) | ڤولتير | الطيب بن رجب |
| ٤٢١- | الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول | روى متحدة | أشرف كيلانى |
| ٤٢٢- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١) | ثلاثة من الرحالة | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٤٢٣- | إسراءات الرجل الطيف | نخبة | وحيد النقاش |
| ٤٢٤- | لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥- | من طاووس إلى فرح | محمود طلوعى | محمود علاوى |
| ٤٢٦- | الخفافيش وقصص أخرى | نخبة | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧- | بانديراس الطاغية (رواية) | باى إنكلان | ثريا شلبى |
| ٤٢٨- | الخزانة الخفية | محمد هوتك بن داود خان | محمد أمان صافى |
| ٤٢٩- | أقدم لك: هيجل | ليود سپنسر وأندزجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٠- | أقدم لك: كانط | كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣١- | أقدم لك: فوكو | كريس هوروكس وزوران جفتيك | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٢- | أقدم لك: ماكياڤللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٣- | أقدم لك: جويس | ديڤيد نوريس وكارل فلنت | حمدى الجابرى |
| ٤٣٤- | أقدم لك: الرومانسية | دونكان هيث وجودى بورهام | عصام حجازى |
| ٤٣٥- | توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زربرج | ناجى رشوان |
| ٤٣٦- | تاريخ الفلسفة (مج١) | فردريك كوبلستون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٧- | رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى | شبلى النعمانى | جلال الحفناوى |
| ٤٣٨- | بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيبرس | عايدة سيف الدولة |
| ٤٣٩- | موت المرابى (رواية) | صدر الدين عينى | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠- | قواعد اللهجات العربية الحديثة | كرستن بروستاد | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤١- | رب الأشياء الصغيرة (رواية) | أرونداتى روى | فخرى لبيب |
| ٤٤٢- | حتشبسوت: المرأة الفرعونية | فوزية أسعد | ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣- | اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها | كيس فرستيغ | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤٤- | أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة | لاوريت سيجورنه | صالح علمانى |
| ٤٤٥- | حول وزن الشعر | پرويز ناتل خانلرى | محمد محمد يونس |
| ٤٤٦- | التحالف الأسود | ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير | أحمد محمود |
| ٤٤٧- | ملحمة السِّيد | تراث شعبى إسبانى | الطاهر أحمد مكى |
| ٤٤٨- | الفلاحون (ميراث الترجمة) | الأب عيروط | محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس |
| ٤٤٩- | أقدم لك: الحركة النسوية | نخبة | جمال الجزيرى |
| ٤٥٠- | أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية | صوفيا فوكا وريبيكا رايت | جمال الجزيرى |
| ٤٥١- | أقدم لك: الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢- | أقدم لك: لينين والثورة الروسية | ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت | محيى الدين مزيد |
| ٤٥٣- | القاهرة: إقامة مدينة حديثة | چان لوك أرنو | حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤- | خمسون عامًا من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | سوزان خليل |

| | | |
|---|---|---|
| ٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥) | فردريك كوبلستون | محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦- لا تنسنى (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى | سوزان موللر أوكين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون | مرثيديس غارثيا أرينال | جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية | ستوارت هود وليتزا جانستز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦١- أقدم لك: لكان | داريان ليدر وجودى جروفز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون | عبدالرشيد الصادق محمودى | عبدالرشيد الصادق محمودى |
| ٤٦٣- الدولة المارقة | ويليام بلوم | كمال السيد |
| ٤٦٤- ديمقراطية للقلة | مايكل بارنتى | حصة إبراهيم المنيف |
| ٤٦٥- قصص اليهود | لويس جنزبيرج | جمال الرفاعى |
| ٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية | ڤيولين فانويك | فاطمة عبد الله |
| ٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية | ستيفين ديلو | ربيع وهبة |
| ٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة | چوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٤٦٩- جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | مجدى عبدالرازق |
| ٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية | جارى م. بيرزنسكى وآخرون | محمد السيد النتة |
| ٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢) | ثلاثة من الرحالة | عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٤- الأدب والنسوية | بام موريس | سهام عبدالسلام |
| ٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم | ڤرچينيا دانيلسون | عادل هلال عنانى |
| ٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى | ماريلين بوث | سحر توفيق |
| ٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين | هيلدا هوخام | أشرف كيلانى |
| ٤٧٨- الصين والولايات المتحدة | ليوشيه شنج و لى شى دونج | عبد العزيز حمدى |
| ٤٧٩- المقهـــى (مسرحية) | لاو شه | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية) | كو مو روا | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨١- بردة النبى | روى متحدة | رضوان السيد |
| ٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية | روبير چاك تيبو | فاطمة عبد الله |
| ٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية | سارة چامبل | أحمد الشامى |
| ٤٨٤- جمالية التلقى | هانسن روبيرت ياوس | رشيد بنحدو |
| ٤٨٥- التوبة (رواية) | نذير أحمد الدهلوى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٦- الذاكرة الحضارية | يان أسمن | عبدالحليم عبدالغنى رجب |
| ٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية | رفيع الدين المراد آبادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٩- هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا | إدموند هُسِّرل | محمود رجب |
| ٤٩٠- أسمار الببغاء | محمد قادرى | عبد الوهاب علوب |
| ٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى | نخبة | سمير عبد ربه |
| ٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة | چى ڤارچيت | محمد رفعت عواد |

| الرقم | العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|---|
| ٤٩٣- | خطابات إلى طالب الصوتيات | هارولد بالمر | محمد صالح الضالع |
| ٤٩٤- | كتاب الموتى: الخروج فى النهار | نصوص مصرية قديمة | شريف الصيفى |
| ٤٩٥- | اللوبى | إدوارد تيفان | حسن عبد ربه المصرى |
| ٤٩٦- | الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١) | إكوادو بانولى | مجموعة من المترجمين |
| ٤٩٧- | العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط | نادية العلى | مصطفى رياض |
| ٤٩٨- | النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث | جوديث تاكر ومارجريت مريودز | أحمد على بدوى |
| ٤٩٩- | تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع | مجموعة من المؤلفين | فيصل بن خضراء |
| ٥٠٠- | فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية | تيتز رووكى | طلعت الشايب |
| ٥٠١- | تاريخ النساء فى الغرب (جـ١) | أرثر جولد هامر | سحر فراج |
| ٥٠٢- | أصوات بديلة | مجموعة من المؤلفين | هالة كمال |
| ٥٠٣- | مختارات من الشعر الفارسى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٥٠٤- | كتابات أساسية (جـ١) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٥- | كتابات أساسية (جـ٢) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٦- | ربما كان قديسًا (رواية) | أن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥٠٧- | سيدة الماضى الجميل (مسرحية) | بيتر شيفر | شوقى فهيم |
| ٥٠٨- | المولوية بعد جلال الدين الرومى | عبدالباقى جلبنارلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٥٠٩- | الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك | أدم صبرة | قاسم عبده قاسم |
| ٥١٠- | الأرملة الماكرة (مسرحية) | كارلو جولدونى | عبدالرازق عيد |
| ٥١١- | كوكب مرقَّع (رواية) | أن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥١٢- | كتابة النقد السينمائى | تيموثى كوريجان | جمال عبد الناصر |
| ٥١٣- | العلم الجسور | تيد أنتون | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٥١٤- | مدخل إلى النظرية الأدبية | چوناثان كولر | مصطفى بيومى عبد السلام |
| ٥١٥- | من التقليد إلى ما بعد الحداثة | فدوى مالطى دوجلاس | فدوى مالطى دوجلاس |
| ٥١٦- | إرادة الإنسان فى علاج الإدمان | أرنولد واشنطون ودونا باوندى | صبرى محمد حسن |
| ٥١٧- | نقش على الماء وقصص أخرى | نخبة | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٥١٨- | استكشاف الأرض والكون | إسحق عظيموف | هاشم أحمد محمد |
| ٥١٩- | محاضرات فى المثالية الحديثة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٥٢٠- | الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٥٢١- | قاموس تراجم مصر الحديثة | أرثر جولد سميث | عبدالوهاب بكر |
| ٥٢٢- | إسبانيا فى تاريخها | أميركو كاسترو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٣- | الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٤- | الملك لير (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٥٢٥- | موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى | دنيس چونسون | نادية رفعت |
| ٥٢٦- | أقدم لك: السياسة البيئية | ستيفن كرول ووليم رانكين | محيى الدين مزيد |
| ٥٢٧- | أقدم لك: كافكا | ديڤيد زين ميروفتس وروبرت كرمب | جمال الجزيرى |
| ٥٢٨- | أقدم لك: تروتسكى والماركسية | طارق على وفِلْ إيڤانز | جمال الجزيرى |
| ٥٢٩- | بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى | محمد إقبال | حازم محفوظ |
| ٥٣٠- | مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية | رينيه چينو | عمر الفاروق عمر |

| | | |
|---|---|---|
| ٥٣١- ما الذى حدث فى «حدث» ١١ سبتمبر؟ | جاك دريدا | صفاء فتحى |
| ٥٣٢- المغامر والمستشرق | هنرى لورنس | بشير السباعى |
| ٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية | سوزان جاس | محمد طارق الشرقاوى |
| ٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون | سيڤرين لابا | حمادة إبراهيم |
| ٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر) | نظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم | صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون | شوقى جلال |
| ٥٣٧- للحب والحرية (شعر) | نخبة | عبدالغفار مكاوى |
| ٥٣٨- النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى | كيت دانيلر | محمد الحديدى |
| ٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة | كاريل تشرشل | محسن مصيلحى |
| ٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية | السير رونالد ستورس | رءوف عباس |
| ٥٤١- هى تتخيل وهلاوس أخرى | خوان خوسيه مياس | مروة رزق |
| ٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث | نخبة | نعيم عطية |
| ٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية | پاتريك بروجان وكريس جرات | وفاء عبدالقادر |
| ٥٤٤- أقدم لك: ميلانى كلاين | روبرت هنشل وآخرون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٥- يا له من سباق محموم | فرانسيس كريك | عزت عامر |
| ٥٤٦- ريموس | ت. ب. وايزمان | توفيق على منصور |
| ٥٤٧- أقدم لك: بارت | فيليب تودى وآن كورس | جمال الجزيرى |
| ٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع | ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات | بول كوبلى وليتاجانز | جمال الجزيرى |
| ٥٥٠- أقدم لك: شكسبير | نيك جروم وبيرو | حمدى الجابرى |
| ٥٥١- الموسيقى والعولمة | سايمون ماندى | سمحة الخولى |
| ٥٥٢- قصص مثالية | ميجيل دى ثربانتس | على عبد الرءوف البمبى |
| ٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر | دانيال لوفرس | رجاء ياقوت |
| ٥٥٤- مصر فى عهد محمد على | عفاف لطفى السيد مارسوه | عبدالسميع عمر زين الدين |
| ٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين | أناتولى أوتكين | أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى |
| ٥٥٦- أقدم لك: چان بودريار | كريس هوروكس وزوران جيفتك | حمدى الجابرى |
| ٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دى ساد | ستوارت هود وجراهام كرولى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية | زيودين ساردارويورين ڤان لون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٩- الماس الزائف (رواية) | تشا تشاجى | عبدالحى أحمد سالم |
| ٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوى |
| ٥٦١- جناح جبريل (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوى |
| ٥٦٢- بلايين وبلايين | كارل ساجان | عزت عامر |
| ٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية) | خاثينتو بينابينتى | صبرى محمدى التهامى |
| ٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية) | خاثينتو بينابينتى | صبرى محمدى التهامى |
| ٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر | ديبورا ج. جيرنر | أحمد عبدالحميد أحمد |
| ٥٦٦- تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى | موريس بيشوب | على السيد على |
| ٥٦٧- الوطن المغتصب | مايكل رايس | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٥٦٨- الأصولى فى الرواية | عبد السلام حيدر | عبد السلام حيدر |

| | | |
|---|---|---|
| ٥٦٩- موقع الثقافة | هومی بابا | ثائر ديب |
| ٥٧٠- دول الخليج الفارسي | سير روبرت هاي | يوسف الشاروني |
| ٥٧١- تاريخ النقد الإسباني المعاصر | إيميليا دی ثوليتا | السيد عبد الظاهر |
| ٥٧٢- الطب فی زمن الفراعنة | برونو أليوا | كمال السيد |
| ٥٧٣- أقدم لك: فرويد | ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتی | جمال الجزيرى |
| ٥٧٤- مصر القديمة فی عيون الإيرانيين | حسن بيرنيا | علاء الدين السباعی |
| ٥٧٥- الاقتصاد السياسی للعولمة | نجير وودز | أحمد محمود |
| ٥٧٦- فكر ثربانتس | أمريكو كاسترو | ناهد العشری محمد |
| ٥٧٧- مغامرات بينوكيو | كارلو كولودی | محمد قدری عمارة |
| ٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت | أيومی ميزوكوشی | محمد إبراهيم وعصام عبد الروف |
| ٥٧٩- أقدم لك: تشومسكی | چون ماهر وچودی جرونز | محيی الدين مزيد |
| ٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١) | چون فيزر وپول سيترجز | بإشراف: محمد فتحی عبدالهادی |
| ٥٨١- الحمقى يموتون (رواية) | ماريو بوزو | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٢- مرايا على الذات (رواية) | هوشنك كلشيری | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٣- الجيران (رواية) | أحمد محمود | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٤- سفر (رواية) | محمود دولت آبادی | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية) | هوشنك كلشيری | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٦- السينما العربية والأفريقية | ليزبيث مالكموس وروی أرمز | سهام عبد السلام |
| ٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينی | مجموعة من المؤلفين | عبدالعزيز حمدی |
| ٥٨٨- أمنحوتپ الثالث | أنييس كابرول | ماهر جويجاتی |
| ٥٨٩- تمبكت العجيبة | فيلكس ديبوا | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية | نخبة | محمود مهدی عبدالله |
| ٥٩١- الشاعر والمفكر | هوراتيوس | علی عبدالتواب علی وصلاح رمضان السيد |
| ٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١) | محمد صبری السوربونی | مجدی عبدالحافظ وعلی كورخان |
| ٥٩٣- قصائد ساحرة | پول ڤاليری | بكر الحلو |
| ٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال) | سوزانا تامارو | أمانی فوزی |
| ٥٩٥- الحكم والسياسة فی أفريقيا (جـ٢) | إكوادو بانولی | مجموعة من المترجمين |
| ٥٩٦- الصحة العقلية فی العالم | روبرت ديجارليه وآخرون | إيهاب عبدالرحيم محمد |
| ٥٩٧- مسلمو غرناطة | خوليو كاروباروخا | جمال عبدالرحمن |
| ٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل | دونالد ريدفورد | بيومی علی قنديل |
| ٥٩٩- فلسفة الشرق | هرداد مهرين | محمود علاوی |
| ٦٠٠- الإسلام فی التاريخ | برنارد لويس | مدحت طه |
| ٦٠١- النسوية والمواطنة | ريان ڤوت | أيمن بكر وسمر الشيشكلی |
| ٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية | چيمس وليامز | إيمان عبدالعزيز |
| ٦٠٣- النقد الثقافی | آرثر أيزابرجر | وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسی |
| ٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١) | پاتريك ل. أبوت | توفيق علی منصور |
| ٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب | إرنست زيبروسكی (الصغير) | مصطفى إبراهيم فهمی |
| ٦٠٦- قصة البردی اليونانی فی مصر | ريتشارد هاريس | محمود إبراهيم السعدنی |
| ٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١) | هاری سينت فيلبی | صبری محمد حسن |
| ٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢) | هاری سينت فيلبی | صبری محمد حسن |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٠٩- الانتخاب الثقافى | أجنر فوج | شوقى جلال |
| ٦١٠- العمارة المدجنة | رفائيل لويث جوثمان | على إبراهيم منوفى |
| ٦١١- النقد والأيديولوجية | تيرى إيجلتون | فخرى صالح |
| ٦١٢- رسالة النفسية | فضل الله بن حامد الحسينى | محمد مخمد يونس |
| ٦١٣- السياحة والسياسة | كولن مايكل هول | محمد فريد حجاب |
| ٦١٤- بيت الأقصر الكبير( رواية) | فوزية أسعد | منى قطان |
| ٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩ | أليس بسيرينى | محمد رفعت عواد |
| ٦١٦- أساطير بيضاء | روبرت يانج | أحمد محمود |
| ٦١٧- الفولكلور والبحر | هوراس بيك | أحمد محمود |
| ٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة | تشارلز فيلبس | جلال البنا |
| ٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس | ريمون استانبولى | عايدة الباجورى |
| ٦٢٠- السلام الصليبى | توماش ماستناك | بشير السباعى |
| ٦٢١- رباعيات الخيام (ميراث الترجمة) | عمر الخيام | محمد السباعى |
| ٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين | أى تشينغ | أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى |
| ٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى | سعيد قانعى | يوسف عبدالفتاح |
| ٦٢٤- شعر المرأة الأفريقية | نخبة | غادة الحلوانى |
| ٦٢٥- الجرح السرى | چان چينيه | محمد برادة |
| ٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٦٢٧- حكايات إيرانية | نخبة | عبدالوهاب علوب |
| ٦٢٨- أصل الأنواع | تشارلس داروين | مجدى محمود المليجى |
| ٦٢٩- قرن أخر من الهيمنة الأمريكية | نيقولاس جويات | عزة الخميسى |
| ٦٣٠- سيرتى الذاتية | أحمد بللو | صبرى محمد حسن |
| ٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر | نخبة | بإشراف: حسن طلب |
| ٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا | دولورس براموِن | رانيا محمد |
| ٦٣٣- الحب وفنونه (شعر) | نخبة | حمادة إبراهيم |
| ٦٣٤- مكتبة الإسكندرية | روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين | مصطفى البهنساوى |
| ٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر | جودة عبد الخالق | سمير كريم |
| ٦٣٦- حج يولندة | جناب شهاب الدين | سامية محمد جلال |
| ٦٣٧- مصر الخديوية | ف. روبرت هنتر | بدر الرفاعى |
| ٦٣٨- الديمقراطية والشعر | روبرت بن وارين | فؤاد عبد المطلب |
| ٦٣٩- فندق الأرق (شعر) | تشارلز سيميك | أحمد شافعى |
| ٦٤٠- ألكسياد | الأميرة أنّاكومنينا | حسن حبشى |
| ٦٤١- برتراند رسل (مختارات) | برتراند رسل | محمد قدرى عمارة |
| ٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور | چوناثان ميلر وبورين ڤان لون | ممدوح عبد المنعم |
| ٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر) | عبد الماجد الدريابادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٦٤٤- العلوم عند المسلمين | هوارد د.تيرنر | فتح الله الشيخ |
| ٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية | تشارلز كجلى ويوچين ويتكوف | عبد الوهاب علوب |
| ٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية | سيهر ذبيح | عبد الوهاب علوب |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٤٧- رسائل من مصر | چون نينيه | فتحى العشرى |
| ٦٤٨- بورخيس | بياتريث سارلو | خليل كلفت |
| ٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى | چى دى موپاسان | سحر يوسف |
| ٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط | روچر أوين | عبد الوهاب علوب |
| ٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه | وثائق قديمة | أمل الصبان |
| ٦٥٢- آلهة مصر القديمة | كلود ترونكر | حسن نصر الدين |
| ٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية) | إيريش كستنر | سمير جريس |
| ٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١) | نصوص قديمة | عبد الرحمن الخميسى |
| ٦٥٥- أساطير وآلهة | إيزابيل فرانكو | حليم طوسون ومحمود ماهر طه |
| ٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان) | ألفونسو ساسترى | ممدوح البستاوى |
| ٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون | مرثيديس غارثيا أرينال | خالد عباس |
| ٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث | خوان رامون خيمينيث | صبرى التهامى |
| ٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية | نخبة | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم | ريتشارد فايفيلد | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦١- روائع أندلسية إسلامية | نخبة | صبرى التهامى |
| ٦٦٢- رحلة إلى الجذور | داسو سالديبار | صبرى التهامى |
| ٦٦٣- امرأة عادية | ليوسيل كليفتون | أحمد شافعى |
| ٦٦٤- الرجل على الشاشة | ستيفن كوهان وإنا راى هارك | عصام زكريا |
| ٦٦٥- عوالم أخرى | پول داڤيز | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير | وولفجانج اتش كليمن | جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب |
| ٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى | ألڤن جولدنر | على ليلة |
| ٦٦٨- ثقافات العولمة | فريدريك چيمسون وماساو ميوشى | ليلى الجبالى |
| ٦٦٩- ثلاث مسرحيات | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو | جوستاف أدولفو بكر | ماهر البطوطى |
| ٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟ | چيمس بولدوين | على عبدالأمير صالح |
| ٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال | نخبة | إبتهال سالم |
| ٦٧٣- ضرب الكليم (شعر) | محمد إقبال | جلال الحفناوى |
| ٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى | آية الله العظمى الخمينى | محمد علاء الدين منصور |
| ٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١) | مارتن برنال | بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢) | مارتن برنال | بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١) | إدوارد جرانفيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢) | إدوارد جرانڤيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢) | وليام شكسبير | توفيق على منصور |
| ٦٨٠- المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة) | كارل ل. بيكر | محمد شفيق غربال |
| ٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ | ستانلى فش | أحمد الشيمى |
| ٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية) | بن أوكرى | صبرى محمد حسن |
| ٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية) | تى. م. ألوكو | صبرى محمد حسن |
| ٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٦٨٥- | الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |
| ٦٨٦- | امرأة محاربة (رواية) | ماكسين هونج كنجستون | سحر توفيق |
| ٦٨٧- | محبوبة (رواية) | فتاة حاج سيد جوادى | ماجدة العنانى |
| ٦٨٨- | الانفجارات الثلاثة العظمى | فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار | فتح الله الشيخ وأحمد السماحى |
| ٦٨٩- | الملف (مسرحية) | تادووش روجيفيتش | هناء عبد الفتاح |
| ٦٩٠- | محاكم التفتيش فى فرنسا | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩١- | ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩٢- | أقدم لك: الوجودية | ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت | حمدى الجابرى |
| ٦٩٣- | أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة) | حائيم برشيت وآخرون | جمال الجزيرى |
| ٦٩٤- | أقدم لك: دريدا | جيف كولينز وبيل مايبلين | حمدى الجابرى |
| ٦٩٥- | أقدم لك: رسل | ديف روبنسون وجودى جروف | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٦- | أقدم لك: روسو | ديف روبنسون وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٧- | أقدم لك: أرسطو | روبرت ودفين وجودى جروفس | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٨- | أقدم لك: عصر التنوير | ليود سبنسر وأندرزيجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٩- | أقدم لك: التحليل النفسى | إيفان وارد وأوسكار زارايت | جمال الجزيرى |
| ٧٠٠- | الكاتب وواقعة | ماريو بارجاس يوسا | بسمة عبدالرحمن |
| ٧٠١- | الذاكرة والحداثة | وليم رود فيفيان | منى البرنس |
| ٧٠٢- | مدونة جوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة) | جوستينيان | عبد العزيز فهمى |
| ٧٠٣- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢) | إدوارد جرانفيل براون | أمين الشواربى |
| ٧٠٤- | فيه ما فيه | مولانا جلال الدين الرومى | محمد علاء الدين منصور وآخرون |
| ٧٠٥- | فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام | الإمام الغزالى | عبدالحميد مدكور |
| ٧٠٦- | الشفرة الوراثية وكتاب التحولات | جونسون ف. يان | عزت عامر |
| ٧٠٧- | أقدم لك: فالتر بنيامين | هوارد كاليجل وآخرون | وفاء عبدالقادر |
| ٧٠٨- | فراعنة من؟ | دونالد مالكولم ريد | رءوف عباس |
| ٧٠٩- | معنى الحياة | ألفريد أدلر | عادل نجيب بشرى |
| ٧١٠- | الأطفال والتكنولوجيا والثقافة | إيان هاتشباى وجوموران - إليس | دعاء محمد الخطيب |
| ٧١١- | درة التاج | ميرزا محمد هادى رسوا | هناء عبد الفتاح |
| ٧١٢- | الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٣- | الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٤- | حديث القلوب (ميراث الترجمة) | لامنيه | حنا صاوه |
| ٧١٥- | سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة) | إدمون ديمولان | أحمد فتحى زغلول |
| ٧١٦- | جامعة كل المعارف (جـ٢) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٧- | جامعة كل المعارف (جـ٣) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٨- | جامعة كل المعارف (جـ٥) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٩- | مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة | م. جولدبرج | جميلة كامل |
| ٧٢٠- | مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية | دونام جونسون | على شعبان وأحمد الخطيب |
| ٧٢١- | فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١) | هـ. أ. ولفسون | مصطفى لبيب عبد الغنى |
| ٧٢٢- | الصفيحة وقصص أخرى | بشار كمال | الصفصافى أحمد القطورى |
| ٧٢٣- | تحديات ما بعد الصهيونية | إفرايم نيمنى | أحمد ثابت |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٢٤- | اليسار الفرويدى | پول روبنسون | عبده الريس |
| ٧٢٥- | الاضطراب النفسى | چون فيتكس | مى مقلد |
| ٧٢٦- | الموريسكيون فى المغرب | غييرمو غوثالبيس بوستو | مروة محمد إبراهيم |
| ٧٢٧- | حلم البحر (رواية) | باچين | وحيد السعيد |
| ٧٢٨- | العولمة: تدمير العمالة والنمو | موريس آليه | أميرة جمعة |
| ٧٢٩- | الثورة الإسلامية فى إيران | صادق زيباكلام | هويدا عزت |
| ٧٣٠- | حكايات من السهول الأفريقية | أن جاتى | عزت عامر |
| ٧٣١- | النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف | مجموعة من المؤلفين | محمد قدرى عمارة |
| ٧٣٢- | قصص بسيطة (رواية) | إنجو شولتسه | سمير جريس |
| ٧٣٣- | مأساة عطيل (مسرحية) | وليم شيكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٧٣٤- | بونابرت فى الشرق الإسلامى | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٧٣٥- | فن السيرة فى العربية | مايكل كوبرسون | محمود محمد مكى |
| ٧٣٦- | التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١) | هوارد زن | شعبان مكاوى |
| ٧٣٧- | الكوارث الطبيعية (مج٢) | پاتريك ل. أبوت | توفيق على منصور |
| ٧٣٨- | دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية | چيرار دى چورچ | محمد عواد |
| ٧٣٩- | دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر | چيرار دى چورچ | محمد عواد |
| ٧٤٠- | خطابات السلطة | بارى هندس | مرفت ياقوت |
| ٧٤١- | الإسلام وأزمة العصر | برنارد لويس | أحمد هيكل |
| ٧٤٢- | أرض حارة | خوسيه لاكوادرا | رزق بهنسى |
| ٧٤٣- | الثقافة: منظور داروينى | روبرت أونجر | شوقى جلال |
| ٧٤٤- | ديوان الأسرار والرموز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبد الحميد |
| ٧٤٥- | المآثر السلطانية | بيك الدنبلى | محمد أبو زيد |
| ٧٤٦- | تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١) | چوزيف أ. شومبيتر | حسن النعيمى |
| ٧٤٧- | الاستعارة فى لغة السينما | تريڤور وايتوك | إيمان عبد العزيز |
| ٧٤٨- | تدمير النظام العالمى | فرانسيس بويل | سمير كريم |
| ٧٤٩- | إيكولوچيا لغات العالم | ل.ج. كالڤيه | باتسى جمال الدين |
| ٧٥٠- | الإلياذة | هوميروس | بإشراف: أحمد عتمان |
| ٧٥١- | الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى | نخبة | علاء السباعى |
| ٧٥٢- | ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف | جمال قارصلى | نمر عاروری |
| ٧٥٣- | التنمية والقيم | إسماعيل سراج الدين وآخرون | محسن يوسف |
| ٧٥٤- | الشرق والغرب | أنّا مارى شيمل | عبدالسلام حيدر |
| ٧٥٥- | تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين | أندرو ب. دبيكى | على إبراهيم منوفى |
| ٧٥٦- | ذات العيون الساحرة | إنريكى خارديل بونثيلا | خالد محمد عباس |
| ٧٥٧- | تجارة مكة | پاتريشيا كرون | آمال الروبى |
| ٧٥٨- | الإحساس بالعولمة | بروس روبنز | عاطف عبدالحميد |
| ٧٥٩- | النثر الأردى | مولوى سيد محمد | جلال الحفناوى |
| ٧٦٠- | الدين والتصور الشعبى للكون | السيد الأسود | السيد الأسود |
| ٧٦١- | جيوب مثقلة بالحجارة (رواية) | فيرچينيا وولف | فاطمة ناعوت |

| | | |
|---|---|---|
| ٧٦٢- المسلم عدواً و صديقاً | ماريا سوليداد | عبدالعال صالح |
| ٧٦٣- الحياة فى مصر | أنريكو بيا | نجوى عمر |
| ٧٦٤- ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل) | غالب الدهلوى | حازم محفوظ |
| ٧٦٥- ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف) | خواجه مير درد الدهلوى | حازم محفوظ |
| ٧٦٦- الشرق المتخيل | تييرى هنتش | غازى برو وخليل أحمد خليل |
| ٧٦٧- الغرب المتخيل | نسيب سمير الحسينى | غازى برو |
| ٧٦٨- حوار الثقافات | محمود فهمى حجازى | محمود فهمى حجازى |
| ٧٦٩- أدباء أحياء | فريدريك هتمان | رندا النشار وضياء زاهر |
| ٧٧٠- السيدة بيرفيكتا | بينيتو بيريث جالدوس | صبرى التهامى |
| ٧٧١- السيد سيجوندو سومبرا | ريكاردو جويرالديس | صبرى التهامى |
| ٧٧٢- بريخت ما بعد الحداثة | إليزابيث رايت | محسن مصيلحى |
| ٧٧٣- دائرة المعارف الدولية (جـ٢) | چون فيزر وبول ستيرجز | بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى |
| ٧٧٤- الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات | مجموعة من المؤلفين | حسن عبد ربه المصرى |
| ٧٧٥- مرآة العروس | نذير أحمد الدهلوى | جلال الحفناوى |
| ٧٧٦- منظومة مصيبت نامه (مج١) | فريد الدين العطار | محمد محمد يونس |
| ٧٧٧- الانفجار الأعظم | چيمس إ. ليدسى | عزت عامر |
| ٧٧٨- صفوة المديح | مولانا محمد أحمد ورضا القادرى | حازم محفوظ |
| ٧٧٩- خيوط العنكبوت وقصص أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى |
| ٧٨٠- من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠ | غلام رسول مهر | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٧٨١- الطريق إلى بكين | هدى بدران | نبيلة بدران |
| ٧٨٢- المسرح المسكون | مارفن كارلسون | جمال عبد المقصود |
| ٧٨٣- العولمة والرعاية الإنسانية | ڤيك چورج وبول ويلدنج | طلعت السروجى |
| ٧٨٤- الإساءة للطفل | ديڤيد أ. وولف | جمعة سيد يوسف |
| ٧٨٥- تأملات عن تطور ذكاء الإنسان | كارل ساجان | سمير حنا صادق |
| ٧٨٦- المذنبة (رواية) | مارجريت أتوود | سحر توفيق |
| ٧٨٧- العودة من فلسطين | جوزيه بوفيه | إيناس صادق |
| ٧٨٨- سر الأهرامات | ميروسلاف فرنر | خالد أبو اليزيد البلتاجى |
| ٧٨٩- الانتظار (رواية) | هاجين | منى الدروبى |
| ٧٩٠- الفرانكفونية العربية | مونيك بونتو | جيهان العيسوى |
| ٧٩١- العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة | محمد الشيمى | ماهر جويجاتى |
| ٧٩٢- دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ | منى ميخائيل | منى إبراهيم |
| ٧٩٣- ثلاث رؤى للمستقبل | چون جريڤيس | رءوف وصفى |
| ٧٩٤- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢) | هوارد زن | شعبان مكاوى |
| ٧٩٥- مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١) | نخبة | على عبد الرءوف البمبى |
| ٧٩٦- آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن | نعوم تشومسكى | حمزة المزينى |
| ٧٩٧- الرؤية فى ليلة معتمة (شعر) | نخبة | طلعت شاهين |
| ٧٩٨- الإرشاد النفسى للأطفال | كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد | سميرة أبو الحسن |
| ٧٩٩- سلم السنوات | آن تيلر | عبد الحميد فهمى الجمال |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٨٠٠- | قضايا فى علم اللغة التطبيقى | ميشيل ماكارثى | عبد الجواد توفيق |
| ٨٠١- | نحو مستقبل أفضل | تقرير دولى | بإشراف: محسن يوسف |
| ٨٠٢- | مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية | ماريا سوليداد | شرين محمود الرفاعى |
| ٨٠٣- | التغيير والتنمية فى القرن العشرين | توماس باترسون | عزة الخميسى |
| ٨٠٤- | سوسيولوجيا الدين | دانييل هيرفيه-ليجيه وجان بول ويلام | درويش الحلوجى |
| ٨٠٥- | من لا عزاء لهم (رواية) | كازو إيشيجورو | طاهر البربرى |
| ٨٠٦- | الطبقة العليا المصرية | ماجدة بركة | محمود ماجد |
| ٨٠٧- | يحى حقى: تشريح مفكر مصرى | ميريام كوك | خيرى دومة |
| ٨٠٨- | الشرق الأوسط والولايات المتحدة | ديڤيد دابليو ليش | أحمد محمود |
| ٨٠٩- | تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١) | ليو شتراوس وچوزيف كروپسى | محمود سيد أحمد |
| ٨١٠- | تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢) | ليو شتراوس وچوزيف كروپسى | محمود سيد أحمد |
| ٨١١- | تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢) | جوزيف أ.شومبيتر | حسن النعيمى |
| ٨١٢- | تمثل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية | ميشيل مافيزولى | فريد الزاهى |
| ٨١٣- | لم أخرج من ليلى (رواية) | أنى إرنو | نورا أمين |
| ٨١٤- | الحياة اليومية فى مصر الرومانية | نافتال لويس | آمال الروبى |
| ٨١٥- | فلسفة المتكلمين (مج٢) | هـ. أ. ولفسون | مصطفى لبيب عبدالغنى |
| ٨١٦- | العدو الأمريكى | فيليپ روچيه | بدر الدين عرودكى |
| ٨١٧- | مائدة أفلاطون: كلام فى الحب | أفلاطون | محمد لطفى جمعة |
| ٨١٨- | الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١) | أندريه ريمون | ناصر أحمد وباتسى جمال الدين |
| ٨١٩- | الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢) | أندريه ريمون | ناصر أحمد وباتسى جمال الدين |
| ٨٢٠- | هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة) | وليم شكسبير | طانيوس أفندى |
| ٨٢١- | هفت بيكر (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٨٢٢- | فن الرباعى (شعر) | نخبة | محمد نور الدين عبد المنعم |
| ٨٢٣- | وجه أمريكا الأسود (شعر) | نخبة | أحمد شافعى |
| ٨٢٤- | لغة الدراما | داڤيد برتش | ربيع مفتاح |
| ٨٢٥- | عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة) | ياكوب بوكهارت | عبد العزيز توفيق جاويد |
| ٨٢٦- | عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة) | ياكوب بوكهارت | عبد العزيز توفيق جاويد |
| ٨٢٧- | أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات | دونالد پ.كول وثريا تركى | محمد على فرج |
| ٨٢٨- | النظرية النسبية (ميراث الترجمة) | ألبرت أينشتين | رمسيس شحاتة |
| ٨٢٩- | مناظرة حول الإسلام والعلم | إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى | مجدى عبد الحافظ |
| ٨٣٠- | رق العشق | حسن كريم بور | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٣١- | تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة) | ألبرت أينشتين وليوپولد إنفلد | محمد النادى وعطية عاشور |
| ٨٣٢- | تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣) | چوزيف أ.شومبيتر | حسن النعيمى |
| ٨٣٣- | الفلسفة الألمانية | ڤرنر شميدرس | محسن الدمرداش |
| ٨٣٤- | كنز الشعر | ذبيح الله صفا | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٣٥- | تشيخوف: حياة فى صور | پيتر أوربان | علاء عزمى |
| ٨٣٦- | بين الإسلام والغرب | مرثيدس غارثيا | ممدوح البستاوى |
| ٨٣٧- | عناكب فى المصيدة | ناتاليا ڤيكو | على فهمى عبدالسلام |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٨٣٨- | فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى | نعوم تشومسكى | لبنى صبرى |
| ٨٣٩- | أقدم لك: النظرية النقدية | ستيوارت سين وبورين ڤان لون | جمال الجزيرى |
| ٨٤٠- | الخواتم الثلاثة | جوتهولد ليسينج | فوزية حسن |
| ٨٤١- | هملت: أمير الدانمارك | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٨٤٢- | منظومة مصيبت نامه (مج٢) | فريد الدين العطار | محمد محمد يونس |
| ٨٤٣- | من روائع القصيد الفارسى | نخبة | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٤٤- | دراسات فى الفقر والعولمة | كريمة كريم | سمير كريم |
| ٨٤٥- | غياب السلام | نيكولاس جويات | طلعت الشايب |
| ٨٤٦- | الطبيعة البشرية | ألفريد آدلر | عادل نجيب بشرى |
| ٨٤٧- | الحياة بعد الرأسمالية | مايكل ألبرت | أحمد محمود |
| ٨٤٨- | تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة) | يوليوس فلهاوزن | عبد الهادى أبو ريدة |
| ٨٤٩- | سونيتات شكسبير | وليم شكسبير | بدر توفيق |
| ٨٥٠- | الخيال، الأسلوب، الحداثة | مقالات مختارة | جابر عصفور |
| ٨٥١- | الطب التجريبى (ميراث الترجمة) | كلود برنار | يوسف مراد |
| ٨٥٢- | العلم والحقيقة | ريتشارد دوكنز | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٨٥٣- | العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١) | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٨٥٤- | العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢) | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٨٥٥- | فهم الاستعارة فى الأدب | چيرارد ستيم | محمد أحمد حمد |
| ٨٥٦- | القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى | فرانثيسكو ماركيث يانو بيانويا | عائشة سويلم |
| ٨٥٧- | نادجا (رواية) | أندريه بريتون | كامل عويد العامرى |
| ٨٥٨- | جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية | ثيو هرمانز | بيومى قنديل |
| ٨٥٩- | السياسة فى الشرق القديم | إيڤ شيمل | مصطفى ماهر |
| ٨٦٠- | مصر وأوروبا | ڤان بملن | عادل صبحى تكلا |
| ٨٦١- | الإسلام والمسلمون فى أمريكا | چين سميث | محمد الخولى |
| ٨٦٢- | ببغاء الكاكاتو | أرتور شنيتسلر | محسن الدمرداش |
| ٨٦٣- | لقاء بالشعراء | على أكبر دلفى | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٦٤- | أوراق فلسطينية | دورين إنجرامز | عبد الرحيم الرفاعى |
| ٨٦٥- | فكرة الثقافة | تيرى إيجلتون | شوقى جلال |
| ٨٦٦- | رسائل خمس فى الآفاق والأنفس | مجموعة من المؤلفين | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٦٧- | المهمة الاستوائية (رواية) | ديڤيد مايلو | صبرى محمد حسن |
| ٨٦٨- | الشعر الفارسى المعاصر | ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى | محمد علاء الدين منصور |
| ٨٦٩- | تطور الثقافة | روبن دونبار وآخرون | شوقى جلال |
| ٨٧٠- | عشر مسرحيات (جـ١) | نخبة | حمادة إبراهيم |
| ٨٧١- | عشر مسرحيات (جـ٢) | نخبة | حمادة إبراهيم |
| ٨٧٢- | كتاب الطاو | لاوتسو | محسن فرجانى |
| ٨٧٣- | معلمون لمدارس المستقبل | تقرير صادر عن اليونسكو | بهاء شاهين |
| ٨٧٤- | النهر الخالد (مج١) | جاويد إقبال | ظهور أحمد |
| ٨٧٥- | النهر الخالد (مج٢) | جاويد إقبال | ظهور أحمد |
| ٨٧٦- | دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١) | هنرى جورج فارمر | أمانى المنياوى |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٢١٧١/ ٢٠٠٥